Printed in Germany.

BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH,

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hofkantor.

Erster Jahrgang

1897.

Langensalza,

Verlag von Hermann Beyer & Söhne,

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.

Inhalt.

A. Abhandlungen.

B. Lose Blätter.

C. Monatliche Rundschau.

D. Kleine Mitteilungen vom Tage.

E. Besprechungen neuer Musikalien etc.

F. **Briefkasten.**

G. **Musikbeilagen.**



I. Jahrgang. 1897.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 1.
Ausgegeben am 1. Jan. 1897.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Zum Eingang.

Von **E. Rabich.**

Das Musikleben der Gegenwart steht im Zeichen des Virtuosentums. Das Virtuosentum aber bedeutet Armut, weil es aus dem grofsen Reichtum unserer Musik nur verhältnismäfsig wenig Stücke seinen Zwecken dienstbar machen kann und gezwungen ist, nur solche auszuwählen, die eine äufserliche Wirkung auf das vielköpfige Publikum ausüben. Wenige Klavierstücke, wenige Violin- und Cellokonzerte, eine kleine Reihe »alter, lieber Lieder« beherrschen das ganze Virtuosenprogramm.

Der Einflufs dieses einseitigen Musiktreibens auf das Konzertpublikum ist ein sehr bedauerlicher. Dadurch, dafs es immer dieselben Stücke anhören mufs, hat es sich gewöhnt, nicht mehr darauf zu achten, w a s gespielt oder gesungen wird, sondern nur darauf, w e r spielt oder w e r singt. Darunter aber leidet der wohlthätige Einflufs der Musik: statt zu verinnerlichen, macht sie den Menschen oberflächlich, statt zu bereichern, führt sie zur Gemütsarmut. Es ist hohe Zeit, diesem schädigenden Musiktreiben entgegenzutreten. Über das Wie? kann man nicht zweifelhaft sein. Am wirksamsten geschieht es durch gröfsere Betonung einer edlen, das Gemüt rein ansprechenden Hausmusik und durch sorgfältigere Pflege einer den religiösen Sinn wahrhaft befriedigenden und fördernden Kirchenmusik. Den reichen Schätzen dieser beiden Gebiete mufs sich das Volk mehr zuwenden, will es seinen Sinn wieder für solche Musik beleben, deren Wert nicht blofs im äufseren schnell verfliegenden Effekt besteht.

Unsere Zeitschrift, deren erstes Heft wir hiermit der Öffentlichkeit übergeben, hat sich zur Aufgabe gesetzt, auf gröfsere Pflege der Haus- und Kirchenmusik hinzuarbeiten. Indem wir die beiden Zweige der Tonkunst, Haus- und Kirchenmusik, verbinden, erhalten beide ihr besonderes Gepräge: eine Hausmusik, die neben der Kirchenmusik genannt sein will, darf nur vom Guten das Beste bieten, und eine Kirchenmusik, welche die Hausmusik zur Gefährtin erwählt, wird neben Werken im streng kirchlichen Stil hauptsächlich auch solche bieten, die einen volkstümlichen Zug bewahren, die im frommen Hause, im Betsaale ebenso gut erklingen können als in der Kirche. Um ihre Aufgabe zu erfüllen, wird unsere Zeitung nicht nur wertvolle alte und neue Musikstücke bringen, die zu fleifsiger Pflege der Musik im häuslichen Kreise und in der Kirche anregen, sondern auch durch Analyse und künstlerische Besprechung typischer Stücke, sowie durch Betrachtung des Lebens und Wirkens unserer Tonmeister ihre Leser zu urteilsfähigen Musikhörern erziehen, die nicht damit zufrieden sind, dafs ihnen jahraus, jahrein dieselben Paradestücke vorgeführt werden, sondern die, nachdem sie selbst einen Blick in den Reichtum unserer Musik und Musikformen gethan, nun verlangen, dafs ihnen dieser Reichtum auch in den Konzertaufführungen mehr und mehr erschlossen werde. Wenn unsere Musikzeitung sonach auch zunächst Front gegen das jetzige Konzertleben macht, so will sie doch keineswegs das Interesse vom öffentlichen Musiktreiben ablenken, im Gegenteil, sie will auf eine Gesundung desselben

hinarbeiten und das Interesse an ihm vertiefen. Um stets in Fühlung mit demselben zu verbleiben, wird sie immer über die neuesten Geschehnisse auf musikalischem Gebiete berichten und namentlich auch bedeutenden Neuerscheinungen, seien es Künstler oder Kunstwerke, ihr volles Interesse zuwenden. —

So möge denn das Blatt die Schwelle zur Öffentlichkeit überschreiten, geleitet von jenen Männern, die sich zur Mitarbeit am neuen Unternehmen bereit erklärt haben in der Hoffnung, daſs die zuversichtlichen Worte, die ihm Prof. *Voigt* zuruft, in Erfüllung gehen:

So magst du froh denn deine Fahrt beginnen,
Der Wind weht frisch und läſst die Segel schwellen,
Gesegnet sei in Gott dein Dichten, Trachten, Sinnen,
Die Anker löst! Dich, deiner Fahrt Gesellen
Empfange, wo du nahst, ein froh: »Gott grüſse dich!«

Carl Loewe.

Zu seinem 100jährigen Geburtstage.

Von Dr. **Max Runze**.

Einer der vielseitigsten und eigenartigsten Meister unter Deutschlands Tonsetzern ist unstreitig *Carl Loewe.* Auf allen Gebieten des musikalischen Schaffens hat er sich thätig, — fast auf allen sich fruchtbar erwiesen. Er muſs als der umfassendste unter den Gesangeskomponisten gelten. Er ist bahnbrechend gewesen auf dem Gebiet der Kirchenmusik, besonders des Oratoriums. Zum Teil hervorragend sind seine Sonaten, von denen die in *Esdur* und die in *Fmoll* seiner Zeit von *Schumann* gerühmt wurden. Seine beiden Symphonien in *Emoll* und *Dmoll* stehen denselben vielleicht nicht nach. Unter seinen Werken für Kammermusik ragt sein *Gmoll*-Trio hervor, über das *Schumann* äuſsert: »Es darf in keinem Trio-Zirkel fehlen.« Auch hat er 5 Opern, die Tragödie: »Themisto«, Chorballaden, Cantaten geschrieben; — und eigentlich alles verrät die Klaue des *Loewen.* Am bedeutsamsten aber steht er da als Schöpfer unzähliger hoch hervorragender Gesangeswerke und als Meister auf dem Gebiet der Kirchenmusik.

Carl Loewe war geboren den 30. November 1796 zu Löbejün in der Gegend von Halle. Er genoſs den ersten Unterricht, zumal in der Musik, bei seinem Vater, dem dortigen Kantor, — kam mit 10 Jahren zur weiteren Ausbildung nach Köthen und bald darauf nach Halle, wo der damals berühmte Prof. *Türk* sein Lehrmeister in der Musik ward.

Der Durst nach wissenschaftlicher Forschung lieſs ihn 1817 das Abiturientenexamen machen, und er studierte in Halle Theologie und Philosophie. Doch die Liebe zur Musik und die Genialität seiner Schaffenskraft, mit der er schon im Jahre 1818 seinen »Edward« und »Erlkönig« komponierte, wog in dem Grade in ihm über, daſs er sich ganz dem Beruf der Musik widmete. 1820 folgte er einem ehrenvollen Rufe nach Stettin, und wirkte hier mit unermüdeter Kraft bis zum Jahre 1864. 1866 siedelte er nach Kiel über, wo ein zweitägiger Todeskampf ihn am 20. April 1869 in das Reich der reinen Geister abrief.

Schon allein auf dem besonderen Gebiete der Gesangesmusik erweist sich Meister *Loewe* als ungewöhnlich reich und schöpferisch. Am bekanntesten sind seine Arbeiten in der Ballade. Hier haben später andere, wie *Schumann,* ihm nachzutrachten versucht; erreicht hat ihn keiner. Aber auch das Feld des eigentlichen Liedes hat er mit grundlegender Empfindungskraft und schöpferischer Genialität behandelt, ja man muſs behaupten, daſs eine groſse Reihe seiner Lieder zu dem Schönsten und Vollendetsten gehören, was wir in dieser Art besitzen. Wir brauchen dabei zunächst gar nicht einmal an die beliebtesten unter ihnen zu denken, wie »Die Mutter an der Wiege«, »Die Uhr«, »Niemand hat's gesehn«, bei welchen, obgleich sich auch an ihnen die Hand des groſsen Meisters zeigt, trotz aller Charakteristik doch das mehr sinnig Gemütvolle und Volkstümliche überwiegt, vielmehr haben wir hier eine Anzahl bisher meist unbekannt gebliebener Lieder im Sinne, denen bei ihrem hohen Wert weiteste Verbreitung zu wünschen wäre. Als solche bezeichnen wir die Goethe-Nummern: »Ich denke dein« (komp. 1817), »Nur, wer die Sehnsucht kennt« (komp. 1818), »Laſs mich knieen«, »Zum Sehen geboren«, »Ach neige, du Schmerzensreiche«; dahin gehören *Heines* Lotosblume (komp. 1828), Die Jungfrau und der Tod, Geisterleben (komp. 1819), Die Elfenkönigin, Im Traum sah ich die Geliebte; auch heitere, wie: »Mädchen sind wie der Wind«, Die verliebte Schäferin, Der alte Goethe, — sie alle in dem gegen 60 Nummern umfassenden Opus 9 enthalten. Von ähnlicher Güte sind die meisten der »hebräischen Gesänge«, Op. 4. 5. 13. 14, z. B. »Herodes Klage um Mariamne«, »Schlafloser Augen Sonne«, sowie die Rückertschen Lieder, Op. 62, unter ihnen köstliche Perlen: »Süſses Begräbnis« und »Irrlichter«. Zahlreiche andere Lieder ersten Ranges lassen sich den genannten anreihen wie »Feuersgedanken«, Op. 70, »Der Komet« aus Op. 69, »Traumlicht«. Das Eigentümliche des *Loewe*schen Liedes besteht zunächst in der meisterhaft getroffenen musikalischen Stimmung, mit der er dem Naturell des Dichters

und seiner Empfindungsweise gerecht wird. Greift der Dichter, um die Stimmung des Lesers zu beleben, irgend welche markanten Pointen, Bilder aus dem Leben, aus der Natur, so giebt solches dem Komponisten Anregung, seine Themen zu formen. Schreitet der Dichter in weiterer Vorführung seines lyrischen Gedankens fort, neue Bilder und Pointen zu Hilfe nehmend, so schreitet auch *Loewe* fort, benutzt aber die ursprünglich geschaffene Gesangs-Phrase unter entsprechend angebrachten Variationen so, daſs trotzdem diese Variation den neuen Pointen wiederum in charakteristischer Weise gerecht wird. Unterbrochen wird diese thematische Entwickelung dann hin und wieder durch mehr oder weniger ausgeführte liebliche Cantilenen, auch durch dramatische Aufwallungen. Zuweilen, wenn die Situation es bedingt, folgen mehrere Themen nacheinander, wie in den »Vier Tropfen«, Op. 103, in den »Feuersgedanken«. Dazu ist die Begleitung von vorne herein voll und charakteristisch ausgearbeitet und steht neben der Singstimme als selbständiges Mittel der Charakterisierung da. In Lynceus' Türmerlied ist des Wächters Ausspähen von der Sternwarte in Mond und Sterne, nach Wald und Reh, verbunden mit dem Gefühl innerer Beglückung maſsgebend gewesen. Bei »des Feuersgedanken« ahnen wir zu Anfang die heimliche Glut, hören es dann allmählich knistern und prasseln. In »O süſse Mutter, ich kann nicht spinnen«, vernehmen wir, wie das Spinnrad stockend surrt, zugleich aber empfinden wir mit dem von Frühlingssehnsucht geschwellten Busen der einer Blume gleich erblühenden Tochter, bis das Lied sich zu der Höhe der hoffnungsfrohen und doch so frommen Empfindung steigert: »Bringt aber Blumen ein frommer Knabe, die ich zum Kranze just nötig habe!« Sollen wir zwei Lieder als die vielleicht schönsten nennen, so möchten wir nicht anstehen, die »Lotosblume« und »Geisterleben« als solche zu bezeichnen. Hier waltet eine Erfindung in der Tonschöpfung, eine — sei es glühende, sei es schaurig anwehende — Phantasie, eine Vollgestaltung, verbunden mit staunenswerter Haushaltungskunst. Ähnliche Vorzüge finden wir übrigens auch in dem Liedercyklus »Bilder des Orients«, (Op. 10). Unter den zahlreichen Arten seiner Gesangeswerke (auſser den eigentlichen Liedern: Monologen, Dithyramben, Allegorieen, Sprüchen, Psalmodieen, Nachtgesängen, Sehnsuchtsklängen, Kinderliedchen, Schnurren) müssen wir, bevor wir das Hauptgebiet seiner Thätigkeit betreten, noch einer Gattung seiner Schöpfungen gedenken, in der er ganz besonders Eigenartiges und Bedeutendes geleistet hat: der »Legende«! Wer *Loewes* Legenden nicht kennt, kann sich keinen Begriff machen von dieser Tiefe, Zartheit, Innigkeit, dieser Leichtigkeit des Schaffens, dieser Übereinstimmung von Ton, Wort, Situation. Wir möchten behaupten, selbst in seinen Balladen hat *Loewe* den Ton des Urwüchsigen und Naiven kaum so zu treffen gewuſst wie in seinen Legenden. Die bedeutsamsten sind: Jungfrau Lorenz, Das heilige Haus zu Loreto, Des fremden Kindes heiliger Christ (Op. 33), Der groſse Christoph (Op. 34), Johanneswürmlein, Johann v. Nepomuck (Op. 35), Das Milchmädchen, St. Mariens Ritter, Der ewige Jude (Op. 36), Das Muttergottesbild, Moosröslein, Das Paradies in der Wüste (Op. 37), Gregor auf dem Stein (Op. 38); in letzterem erhebt sich der Komponist zu einer solchen Höhe dramatischer Steigerung und dabei zu einer solchen Tiefe erhabenster und erhebendster lyrischer Empfindung, daſs nur die edelsten Gebilde der Gesangeskunst mit diesem Werk sich messen können. Auch haben wir aus späterer Zeit (Op. 75, 76) sehr schöne Legenden von ihm, wie »Der Weichdorn«, »Das Wunder auf der Flucht«.

»Gregor« ist der Form nach schon eine Ballade. Dies Gebiet bildet bekanntlich des Meisters eigentliche Domäne! Welcher Reichtum der Gestaltungskraft zeigt sich hier, welche Objektivität der Erfindung und Darstellung. In allen Ländern, bei allen Völkern, in den Empfindungssphären der einzelnen Zonen ist er heimisch. Die Erdgeister sind ihm ebenso vertraut, wie die Elfenstimmen; Götter und Könige, Kaiser und Feldherren gehorchen seiner gebietenden Schöpfungskraft, — Bettler und Frevler nahen und dienen auf seinen Ruf, — Tote läſst er auferstehen. Die kühnste und wildeste Sprache der Natur bannt er in Töne, daſs einem das Blut in den Gliedern erstarrt. Die Tierwelt belauscht er und giebt ihre Empfindungsweise wieder, den Vögeln folgt er mit hochpoetischem Fluge in die Lüfte und ins Gezweig und schafft sie und ihr Zwitschern, Kosen und Liebessang von neuem für seine Balladenwelt. Solch einen Reichtum an Gestaltung, solch eine Fülle und zugleich Mannigfaltigkeit an Gestalten dürfte man auf dem Gebiet der Kunst nur selten antreffen.

In frühesten Zeiten behandelte er mit Vorliebe die wildromantischen Sagen. Die düstere Gestalt des schottischen Fürstensohnes und Vatermörders »Edward«, sein Erstlingswerk, zeigt sowohl die Urkraft der Balladenart wie den vollendet abgerundeten Balladenstil. *Richard Wagner* urteilte gelegentlich hierüber: Der Mittelsatz »Die Welt ist groſs, laſs sie betteln drin« wiegt ein ganzes Musikdrama auf. Der Edward ist von Anfang bis zu Ende dramatisch gehalten. Die Personen, Mutter und Sohn, treten redend auf; eine Stimmung fordert und fördert die andere; die wildeste Leidenschaftlichkeit lodert in Tönen auf, die eine Kraft entfalten, welche dämonisch genannt werden muſs. Das Ganze wirkt, so schauerlich es inhaltlich ist, durch die Gröſse der Kunst reinigend und veredelnd auf das Gemüt des Menschen im Sinne der Aristotelischen Forderung von der Wirkung des Tragischen. Ähnlich wirkt die mit ebenso ungeheurer Kraft ausgestattete Walpurgisnacht (Op. 2, No. 3),

Wechselgespräch zwischen Kind und Mutter, die sich als Hexe entlarvt und wie lodernder Feuerschwall mit übernatürlicher Kraft rauchumwoben sich emporschwingt.

Wiederum »Der Mutter Geist« (Op. 8, No. 2), wo auf das Weinen der von der »schönen und grimmigen Maid«, der Stiefmutter, gepeinigten 7 Kindelein, die Mutter im Grabe sich rührt, die Erlaubnis vom »Herrn« erstöhnt und erbetet, und: »sie hob sich und schwang sich mit starkem Gebein; das spaltet Gemäuer und Marmorstein«! Die künstlerische Wirkung ist eine unvergleichliche. Auch von diesen beiden Nummern war Wagner auf das höchste entzückt.

Noch liefse sich eine grofse Reihe von Geisterballaden anführen, wie der »Erlkönig«, »Oluf«, »Treuröschen«, »Wallhaide«; doch unser Meister vermag ja nicht nur die Geister zu citieren: gleich einem Propheten, der rückwärts schaut, versteht er mit Leichtigkeit die verschiedensten geschichtlichen Zeiten und Personen mit frappanter Treue vor unsern geistigen Blick zu führen; ja die altersgraue Vorzeit weifs er mit seinen Tönen wieder zu beleben. Wir sehen den Ritter Harald gepanzert durch den Wald reiten, und uns ist es, als wären wir dabei, als atmeten wir mit ihm Waldesluft; auf wildem Rappen mit vom Winde wallenden Mähnen, erhebt sich Odin vor unserm Blick, um über das Meer zu reiten. Kaiser Karl tritt auf im Dom zu Aachen; wir erkennen deutlich seine Gestalt, wir werden belehrt über seinen Charakter. Wie *Shakespeare* Englands Könige, so führt uns *Loewe* Deutschlands Kaiser, einzelne sogar in verschiedenen Akten, vor: Kaiser Karl V., als Wiegenkind, der zukünftige Held, als Sieger, eifernder Katholik, königlichen Edelsinns, als Pilgrim vor St. Just, auf dem Totenbett. Kaiser Max als Kind an der Leiche der Mutter, als verehrter und geliebter Kaiser inmitten seines Volks, treuherzig und hochherzig, kunstliebend und schlicht, mit Wehmut, infolge des Scheidens, und doch mit bleibender Liebe den Seinen ergeben. Napoleon wird uns vorgeführt in den verschiedensten Phasen seines Lebens und zuletzt seine nächtliche Geister-Parade haltend auf dem Elyseischen Feld. Polen und Finnland, Skandinavien und Dänemark, Rufsland und der Orient, Spanien und Italien: bei jeder Nation weifs er das ihr eigene Gepräge in Tönen zu gestalten, — wenn er auch am liebsten in Deutschlands Marken weilt und formt.

Ein so tief angelegtes und wahrhaft frommes Gemüt wie *Loewe* konnte sich unmöglich achtlos den Anregungen gegenüber verhalten, die seinem poesievollen Geist von der kirchlichen Kunst her entgegengebracht wurden. Von *C. M. v. Weber* angeregt, komponierte er schon in seiner Hallenser Zeit ein Oratorium, sowie ein Miserere — beide verschollen. Zum Zweck der Aufführung an den einzelnen Festen des Kirchenjahres schrieb er demnächst einige Kantaten, die, unter sich zusammenhängend, ein höchst wertvolles Oratorium bilden, das unter dem Titel »Die Festzeiten« bei Schott in Mainz erschien. Er beweist hier, wieviel er von den Altmeistern *Palestrina, Bach, Händel* gelernt hat, und tritt doch mit etwas Neuem hervor. Die Musik ist dem modernen Empfindungsleben in höchst gemütvoller Weise angepafst; die einzelnen Teile sind organisch in einander verwoben. Als besonders entzückend ist daraus hervorzuheben das Weihnachtsidyll (wie wunderbar z. B. »O du holder, süfser Knabe«!), die »Improperien« und die elementare Kraft in der Darstellung der Karfreitagsmusik. Von urwüchsiger Jugendkraft strotzt das Oratorium »Die Zerstörung von Jerusalem«, 1831 von *Spontini* mit dem Chor der Singakademie im Königlichen Opernhause zu Berlin aufgeführt. Eine ganz neue Bahn auf diesem Gebiet betrat er mit der oratorischen Legende »Die 7 Schläfer«, einem Werk, das in seiner packenden Dramatik lebhaft an *Wagner* gemahnt; das Rheingold- und Siegfried-Motiv klingen deutlich vor. In der Art entstand noch eine grofse Anzahl von Oratorien, wie Palestrina, Gutenberg, Der Meister von Avis, Hiob, Lazarus. Noch von keinem nachgeahmt sind seine beiden Vokal-Oratorien (bei Challier erschienen) für Männerstimmen, »Die eherne Schlange« und »Die Apostel von Philippi«, von denen namentlich das letztere als unvergängliches Meisterwerk edelster Kunst die weiteste Verbreitung verdiente. Auch ein klassisch gehaltenes Tedeum (Bote & Bock) und das bekannte Salvum fac regem (ebenda) verdienen hohe Beachtung, ebenso wie die vielen herrlichen Lieder für gemischten, Männer- und Frauenchor; z. B. »In der Marienkirche«, »O gieb vom weichen Pfühle«, »Kloster Grabow«, »Wendische Hochzeit« und last not least die *Goethe*sche »Walpurgisnacht«.

Die ästhetische Bedeutung der Sonatenform.

Von **Dr. Otto Klauwell.**

Jede Kunstform mufs, soll sie überhaupt existenzberechtigt erscheinen, so geartet sein, dafs sie einem bestimmten geistigen Inhalt mit den von der betreffenden Kunst an die Hand gegebenen Mitteln zur entsprechenden sinnenfälligen Erscheinung verhilft. Sobald ein poetisches, musikalisches oder sonst ein künstlerisches Gebilde nur mit den Mitteln spielt, ohne sie in den Dienst einer greifbaren geistigen Absicht zu stellen, darf es den Namen eines Kunstwerks für sich nicht in Anspruch nehmen. Auf einer

verhältnismäfsig niedrigen Stufe erkennen wir diese formbildende geistige Absicht, diese Indienststellung einer Kunst zu einem gegebenen bestimmten Zweck in der Musik der Griechen, soweit wir sie uns bei ihrer Tragödie als mitwirkend vorstellen müssen. Die Musik hatte hier die ausgesprochene Bestimmung, nicht als selbständige Kunst rein musikalische — melodische, harmonische — Wirkungen hervorzubringen, sondern nur den Vortrag der Schauspieler durch Anwendung einer Art musikalischer Recitation wirksamer und eindrucksvoller zu gestalten. Auch nötigte die ungeheuere Gröfse der griechischen Theater zu diesem Verfahren, um die Reden der Schauspieler bis zu den entferntesten Plätzen vernehmlich zu machen. Mit diesem Zwecke war die Form dieser Musik notwendig gegeben. Nicht durch den Zauber melodischen Reizes suchte man die Herzen der Hörer zu bewegen, nicht durch die Charakteristik beziehungsvoller Harmonieen dem Verständnis der scenischen Vorgänge zu Hilfe zu kommen, nicht durch die Mittel rührender oder erschütternder Instrumentaleffekte den dramatischen Ausdruck zu steigern — alles dies waren den Griechen in unserem heutigen Sinne völlig unbekannte Dinge; das Bestreben war vielmehr nur darauf gerichtet, die Tonfolgen ihrer einstimmigen und der harmonischen Unterstützung entbehrenden Recitation, die das ganze Drama durchzog, so einzurichten, dafs sie das Metrum des Textes unterstützten, den Rhythmus der Sprache prägnanter gestalteten, ohne aber — was auf dem damaligen Standpunkte der Tonkunst eben auch noch nicht möglich war — selbständige musikalische Reize zu entfalten. Auf diese Weise entstand der recitativische Gesang der Griechen, in der Form durch seinen Zweck genau bestimmt und diesen, gemäfs der griechischen Auffassung der Bestimmung der Musik, vollkommen erfüllend.

Es würde nicht schwer sein, wenn es nicht zu weit führte, dieses eine Beispiel der Einwirkung des Inhaltes und der Zweckbestimmung auf die Formgestaltung der Musik um zahlreiche andere zu vermehren und beispielsweise zu zeigen, wie auch die Musik der ersten Christen, wie später der Choral, der kontrapunktische mehrstimmige Gesang, wie die komplizierteren Formen der Kantate, des Oratoriums und der Oper durch ihren inhaltlichen Zweck beeinflufst und bedingt wurden.

In allen diesen Fällen jedoch — könnte eingewendet werden — ist die von der Musik zu erfüllende Aufgabe durch einen von aufsen hinzukommenden Faktor, den Text, in so unzweideutiger Weise bezeichnet, dafs es selbstverständlich erscheint, dafs die Musik in den Linien ihrer Gestaltung sich den Vorschriften jenes vorhergegebenen Faktors nach Möglichkeit anbequemt. Wie verhält es sich nun aber mit der reinen Instrumentalmusik, die, eines in Begriffe zu fassenden Inhaltes entbehrend, auch die Normen ihrer formellen Gestaltung aus sich selbst zu schöpfen gezwungen ist?

Hier mufs ein Unterschied gemacht werden zwischen solcher Musik, die irgend einem bestimmten äufsern Zwecke dient und solcher, die lediglich ihrer selbst wegen dazusein beansprucht. Zu der ersteren rechnen wir alle Art dekorativer, sowie die gesamte Tanz- und Marschmusik, die ja nicht nur ihrem allgemeinen Charakter nach, sondern zum Teil sogar in Bezug auf Takt und Tempo bestimmten, von aufsen kommenden Vorschriften unterliegt. Sehen wir von dieser Gattung Musik ab, so verbleibt eine grofse Zahl musikalischer Formen, alle von individuellem Zuschnitt und diesem entsprechender individueller Wirkung, deren Inhalt ein rein musikalischer ist und deren Sinn und Bedeutung daher nur auf musikalisch-ästhetischem Wege gefunden werden mufs.

Es ist in der That nicht anzunehmen — und die geschichtliche Entwickelung lehrt ja auch das Gegenteil — dafs die Formen der Fuge, der Sonate, des Rondos u. s. w. in ihrer heutigen Gestalt nach einem vorgefafsten Plane entworfen worden seien, so sehr auch ihre sinn- und beziehungsvolle Anlage darauf hinzudeuten scheint. Wir müssen uns das Entstehen dieser Formen vielmehr so denken, dafs man ursprünglich — d. h. am Ende des 16. Jahrhunderts in der venetianischen Schule — lediglich den Versuch unternahm, mit Instrumenten allein, also ohne die bis dahin übliche Hinzuziehung von Singstimmen, Musik zu machen. Es konnte nicht ausbleiben, dafs man, in Ermangelung äufserer Anhaltspunkte für die Gestaltung dieser ersten Instrumentalstücke, unwillkürlich den Gesetzen einer Art innermusikalischer Logik nachzuspüren suchte, mittelst deren die Teile eines Instrumentalstücks einen in ähnlicher Weise notwendigen Zusammenhang aufwiesen, wie die einer Wortdichtung. Man fand diese Gesetze teils in rein musikalischen Beziehungen, wie denen der harmonischen und kontrapunktischen Verknüpfung, teils in ästhetischen, wie denen der Wiederholung, des Gegensatzes, der Symmetrie, der Steigerung, der Gipfelung, des Nachlassens, der Rekapitulation und ähnlichen. Indem man nun die Notwendigkeit der Herstellung eines derart logischen Zusammenhangs zwischen den Teilen einer Instrumentalkomposition, wenn auch halb unbewufst, sich stets vor Augen hielt und indem gleichzeitig die Mittel des musikalischen Ausdrucks sich beständig vermehrten und verfeinerten, ist es möglich geworden, in allmählicher Vervollkommnung zu Instrumentalformen zu gelangen, deren musikalisch-logische Entwickelung sich fast auf die Deutlichkeit begrifflicher Logik zu erheben scheint. Hierin liegt die Ursache, weshalb man sich von jeher bemüht und ein Mittel leichteren Verständnisses der Kunstschöpfungen darin zu finden geglaubt hat, den klassischen Instrumentalwerken poetische Deutungen unterzulegen. Derartige Ver-

suche beweisen aber nur die zu immer grösserer Vollkommenheit gediehene Analogie musikalischer und begrifflicher Ausdrucksweise, ohne die Notwendigkeit begrifflicher Umdeutung des musikalischen Inhalts im mindesten zu begründen.

Unter allen existierenden Instrumentalformen nimmt die Sonatenform, als die komplizierteste, organischste und beziehungsvollste unstreitig den ersten Rang ein, und da sie zugleich die vornehmste Form gediegener Hausmusik darstellt, so dürfte eine Analyse derselben, soweit sie ohne übermäfsige Hereinziehung streng theoretischer Ausdrucksweise kürzlich möglich ist, in diesen Blättern nicht unwillkommen geheifsen werden.

Die Sonate, als Ganzes betrachtet, besteht in der Regel aus drei Sätzen, einem schnellen — *Allegro* oder *Presto,* einem langsamen — *Andante* oder *Adagio* und wieder einem schnellen. Häufig wird zwischen die beiden letzten Sätze, bisweilen zwischen die beiden ersten, ein vierter Satz, das Menuett oder das Scherzo, eingeschaltet, den wir zwar da, wo er vorhanden, nicht missen möchten, der aber doch zum eigentlichen Haushalt der Sonate, die wesentlich dreiteilig ist, nicht gehört, sondern mehr den Charakter eines Intermezzos an sich trägt. Wenn sonach die Form der ganzen Sonate mehrsätzig ist, so versteht man doch unter Sonatenform im engern Sinne nur die Form des ersten Satzes d. h. diejenige Form, die die ersten Sätze der Sonaten fast ausnahmslos aufweisen, während die übrigen Sätze nicht in gleicher Weise an eine bestimmte Form gebunden sind. Der erste Sonatensatz ist es daher, dessen äufserer und innerer Anlage wir unsere Aufmerksamkeit jetzt ausschliefslich zuwenden wollen.

Das Eigentümliche der Sonatenform, das jedem aufmerksamen Vergleicher mehrerer erster Sonatensätze sich sogleich aufdrängen mufs, ist das Vorhandensein zweier Hauptthemen, die, zuerst jedes für sich, dann in ihren mannigfachen Beziehungen zu einander vor dem Hörer entrollt werden. Nicht um Einen musikalischen Gedanken handelt es sich also und um dessen mannigfaltige Durchführung und Verarbeitung, sondern um das Zusammentreten und den Konflikt zweier musikalischer — Charaktere, wenn man so sagen darf, und in diesem Umstande liegt der dramatische Charakter der Sonate begründet, der ihren Gesamteindruck dem eines mehr oder weniger bedeutsamen dramatischen Vorgangs nicht unähnlich erscheinen läfst.

Mit dem sogenannten ersten Thema hebt die Sonate an, wenn es der Komponist nicht vorzieht, durch eine kurze Einleitung erst darauf vorzubereiten. Dieses erste Thema pflegt bei normalem Zuschnitt acht Takte lang zu sein, was aber nicht ausschliefst, dafs es sehr häufig dieses Längenmafs überschreitet, seltener wohl auch einmal dahinter zurückbleibt. Dem Charakter nach ist es lebhaft, energisch, rhythmisch belebt[1]) und giebt mittelst dieser allgemeinen, wie seiner individuellen Eigenschaften devisenartig sogleich die Grundstimmung an, die in dem ganzen Satze, von vorübergehenden Abschweifungen abgesehen, festgehalten werden soll. An dieses erste Thema ohne weiteres das zweite, etwa sogar in derselben Tonart, anzuschliefsen, würde ja den Hauptzweck des ersten Teils der Sonatenform, den Hörer mit dem thematischen Material bekannt zu machen, in der einfachsten und keinem Mifsverständnis ausgesetzten Weise erfüllen, aber künstlerisch wäre es nicht und im besondern nicht musikalisch. Jedes Kunstwerk verlangt eine organische Verknüpfung seiner fortschreitenden Teile, die in der Musik vornehmlich durch das Mittel harmonischer Beziehungen bewirkt wird. Sollen daher beide Themen nicht zusammenhangslos nebeneinander zu stehen kommen, sondern in ein bestimmtes Verhältnis der Abhängigkeit zu einander treten, so erhellt, dafs das zweite Thema nach einem kürzeren oder längeren harmonischen Übergange in einer andern Tonart auftreten mufs, als das erste. Welche Tonart erweist sich nun hier im Verhältnis zur ersten als die geeignetste? Die Tonart der Quinte oder sogenannten Dominante. Diese ist es nämlich, die gegen die zuerst angeschlagene Tonart, die man Tonika nennt, die nächste Steigerung ausdrückt, weil in ihr ein Ton sich befindet, der im Vergleich zur Tonika erhöht erscheint. Nehmen wir z. B. als Grundtonart *Cdur* an mit seinen Bestandteilen *c d e f g a h c* und vergleichen damit die Dominanttonart *Gdur*: *g a h c d e fis g*, so bemerken wir hier die Erhöhung des *f* in *fis*. So unbedeutend diese kleine Veränderung sich ausnimmt, so ist doch dadurch eine erhöhte Spannung in den melodischen Verlauf der ganzen Tonreihe hineingekommen, durch die sie in ihrer Energie gegen die frühere gesteigert erscheint. *Gdur* auf *Cdur* angeschlagen versinnlicht daher musikalisch das Aufsteigen, das Hinausdrängen, das Vorwärtsstreben, wie umgekehrt *Cdur* auf *Gdur* (oder z. B. *Fdur* auf *Cdur*) ein Nachlassen, ein Sichzurückziehen zum Ausdruck bringt. Das ist die ästhetische Bedeutung des Dominantverhältnisses der beiden Sonatenthemen:[2]) das zweite Thema tritt in der Dominante auf, um dadurch die fortschreitende Entwickelung des Satzes zu kennzeichnen und das Interesse des Hörers dementsprechend zu steigern und zu spannen.

Seinem Charakter nach steht das zweite Thema zum ersten in einem mehr oder weniger scharfen Gegensatz. Während dieses, wie oben gesagt, leb-

---

[1]) Es mufs hier ein für alle Mal darauf hingewiesen werden, dafs allem hier als das Reguläre Aufgestellten zahlreiche Ausnahmen gegenüberstehen, die jedoch, weil es sich hier nur um die Erkenntnis des allgemein Typischen handelt, nicht weiter in Betracht gezogen werden sollen.

[2]) Auf das abweichende Verhältnis der Themen einer Sonate in Moll soll hier nicht eingegangen werden.

haft und kraftvoll einsetzend, hauptsächlich durch die Energie seiner Rhythmen wirkt, sucht das zweite die hiermit kontrastierenden Elemente der Ruhe, der Zartheit, der Anmut zur Geltung zu bringen und wird dieser Bestimmung gerecht durch vorwiegende Entfaltung melodischen Reizes. Dem männlichen Rhythmus tritt die weibliche Melodie gegenüber, und es ist alle Aussicht vorhanden, dafs einer Vereinigung und einem Zusammenwirken dieser beiden so verschiedenartigen Elemente vielfältige und wertvolle Früchte für die Folge entspriefsen werden.

Der weitere Fortgang des ersten Teils der Sonatenform bringt etwas wesentlich Neues nicht hinzu. Nach der ruhigeren Episode des zweiten Themas, das, seinem Charakter gemäfs, auch vom Spieler einen getrageneren Vortrag verlangt, erhebt sich der Satz wieder zu gröfserer Lebhaftigkeit und Energie, um nach allmählicher Erreichung eines Höhepunktes schnell wieder in den Zustand der Ruhe hinabzusinken und in einer Schlufsgruppe, einem kleinen Epilog, wenn man es so nennen soll, einen vorläufigen Abschlufs zu finden. Alle die auf das zweite Thema folgenden Partieen, die allmähliche Erhebung, das Zurücksinken und die Schlufsgruppe, stehen, vorübergehende Ausweichungen abgerechnet, in der Dominanttonart, in der nun auch der ganze Teil vermittelst einer Kadenz beschlossen wird.

Der Sinn des ersten Sonatenteils ist demnach der einer Exposition der beiden in Betracht kommenden Themen und zugleich einer Erhebung und eines Hinausstrebens nach dem Schauplatze, von dem die weiteren Verwickelungen ihren Ausgangspunkt nehmen sollen. Er gleicht sonach dem ersten Akt eines Dramas, der ja auch neben der Scene der Exposition die erste Scene der Steigerung zu bringen pflegt. Dafs der Teil nicht auf dem erreichten Gipfelpunkte schliefst, sondern wieder in einen Zustand der Ruhe hinabsinkt, widerspricht der angegebenen Tendenz nicht, insofern diese Ruhe ja nicht eine Umkehr zum Anfang, sondern im Gegenteil das Festsetzen auf der erklommenen Höhe, dem Gebiete der Dominante, zum Ausdruck bringt.

Dafs der erste Teil der Sonatenform in der Regel wiederholt wird, geschieht jedenfalls in der Absicht, den Hörer dadurch für das Verständnis des Folgenden befähigter zu machen. »Das also ist das thematische Material meiner Sonate« scheint der Komponist beim Wiederholungszeichen auszurufen, »hört's euch lieber noch einmal an!«

Der zweite Teil des ersten Sonatensatzes bringt zunächst die sogenannte Durchführung, d. h. denjenigen Teil der Sonatenform, der dazu bestimmt ist, die ganze Entwickelungs- und Umbildungsfähigkeit der Themen und den ganzen daraus hervorgehenden Gestaltungsreichtum zur klingenden Erscheinung zu bringen. So sehr dieser Teil durch seine Stellung und seine Bedeutung sich als den äufsern und innern Mittelpunkt der ganzen Form darstellt, so vergeblich würde es sein, mit Worten ein deutliches Bild seiner genauern Anlage entwerfen zu wollen, schon deshalb, weil die Durchführung bezüglich ihrer Längenverhältnisse, ihres Modulationsganges u. s. w. unabhängig von allen nähern Bestimmungen ganz in das Belieben des Komponisten gestellt ist. Alle die kleinen Mittel aber, durch deren beziehungsvolles Zusammenwirken ihr allmählicher Aufbau zu Stande kommt, sind so rein musikalischer Natur, dafs man ohne Hinzuziehung theoretischer Begriffe und ohne Zuhilfenahme von Notenbeispielen eine klare Vorstellung ihres konstruktiven Wertes kaum würde erwecken können. Es möge daher hier eine Aufzählung der hauptsächlichsten dieser Mittel genügen und zugleich empfohlen werden, eine Anzahl Durchführungen *Beethoven*scher Sonaten daraufhin einer Prüfung zu unterziehen:

Versetzung (Transposition) der Themen in andere Tonarten;
Verlegung der Themen in andere Stimmen (Hände);
Variierung (d. h. rhythmische, melodische oder harmonische Veränderung) der Themen;
Vergröfserung, Verkleinerung oder Umkehrung der Themen;
Kombinierung der beiden Themen;
Zerpflücken der Themen in ihre Bestandteile und Operieren mit nur einem oder mehreren derselben.

Nachdem auf diese Weise in längerem, gewöhnlich einem Höhepunkte zustrebenden Entwickelungsgange der musikalisch-ästhetische Gehalt der Themen zu erschöpfender Darstellung gelangt ist, lenkt die Durchführung wieder in die Anfangstonart ein, um der sogenannten Wiederholung (des ersten Teils), dem dritten und letzten Teile der ganzen Sonatenform, Platz zu machen. Die Verknüpfung der Durchführung mit der Wiederholung geschieht in der Regel mittelst eines sogenannten Orgelpunktes auf der Dominante d. h. die ganze, oft verhältnismäfsig lange Überleitungsperiode entwickelt sich über der beständig als Bafs festgehaltenen Dominante, wodurch, wie man sich durch jedes beliebige Beispiel belehren kann, die Sehnsucht nach der Tonika im Hörer so recht wach gerufen wird.

Ist sonach der Eintritt der Wiederholung äufserlich-modulatorisch, also rein musikalisch, genügend motiviert, so darf auch das Verlangen nach einer innern Begründung dieses Wiederauftretens des ersten Teils, am Schlusse der Sonatenform, um so weniger von der Hand gewiesen werden, als es in dem mehrfach angezogenen Vergleiche mit dem Drama keine unterstützende Analogie findet. Was jedoch im Drama geradezu sinnlos wäre, nämlich am Schlusse des Ganzen den ersten Akt zu wiederholen, entbehrt darum nicht in der Musik der

Berechtigung. Im Drama, dessen vermittelnder Träger die in festen Begriffen sich bewegende Sprache ist, schreitet die Entwickelung mit logischer Notwendigkeit von Voraussetzungen zu Schlüssen fort, die ihrerseits wieder zu neuen Voraussetzungen werden und neue Schlüsse im Gefolge haben. Da nun jeder neu erreichte Standpunkt seine notwendigen Voraussetzungen in sich einschliefst, so wäre es allerdings ohne Sinn, diese im Kunstwerk an einer spätern Stelle, ohne Rücksicht auf das inzwischen Geschehene, zu wiederholen. Anders in der Musik. Hier handelt es sich nicht um die Herleitung logischer Resultate, nicht um die Erzielung eines Endergebnisses, als der Summe der in dem ganzen Kunstwerk in Bewegung gesetzten Faktoren, sondern nur um die musikalisch - ästhetische Analyse bestimmter Themen, um die erschöpfende Darstellung ihres Ausdrucksgehaltes und der Fülle ihrer Beziehungen. Und da erscheint es in der That nicht nur sinnvoll, sondern trifft geradezu ein ästhetisches Bedürfnis des Hörers, nach der Durchführung die Themen noch einmal in ihrer Urgestalt an seinem Ohre vorbeizuführen. Sie werden jetzt, nach, wenn ich so sagen soll, überstandener Durchführung, einen wesentlich veränderten, tieferen Eindruck auf ihn hervorbringen und dadurch ihre Existenzberechtigung in seinen Augen erst fest begründen. In der That wirkt der dritte Teil der Sonatenform nicht wie ein schlichtes Wiederauftreten der Themen, sondern gleichsam wie eine Rückkehr derselben aus der Ferne, nachdem sie aus dem Kampf ums Dasein geläutert hervorgegangen sind, nachdem sie erworben haben, was sie besitzen.

Es leuchtet ein, dafs die Wiederholung nicht denselben Modulationsgang aufweisen kann wie der erste Teil. Mufste dort das zweite Thema in der Dominante auftreten, um den Fortgang des Stückes als in aufsteigender Entwickelung begriffen zu kennzeichnen, mufsten deshalb auch die auf das zweite Thema folgenden Partieen in dieser Tonart verbleiben und der ganze Teil darin schliefsen, so wird der Zweck der Wiederholung, das thematische Material noch einmal in Ruhe und ohne die Tendenz der Steigerung am Hörer vorüberziehen zu lassen, am besten dadurch erreicht, dafs sämtliche Teilpartieen jetzt in der Tonika auftreten, in deren Schofs gewissermafsen die Schlichtung ihres früheren tonartlichen Gegensatzes findend und der tonischen Tonart wiederum jenes Schwergewicht verleihend, dessen sie bedarf, um den ganzen Satz in sich zum befriedigenden Ausklang zu bringen.

Ziehen wir die Summe unserer Betrachtungen, so gewährt uns die Sonate das Bild zweier musikalischer Existenzen, die, von verschiedenem, ja entgegengesetztem Charakter (1. Teil), in Beziehungen, Wechselwirkungen und Kämpfe mit einander treten (2. Teil — Durchführung) um — beide unbesiegt — aus denselben hervorgegangen, zu einem friedlichen Nebeneinanderleben auf dem Boden der gemeinsamen Tonika sich zu vereinigen (3. Teil — Wiederholung).

So wenig erschöpfend diese Skizzierung des Charakterbildes der Sonate auch erscheinen mag und so wenig sie vor allem dem so vielfältigen Inhalt der individuellen Einzelwerke zu entsprechen scheint: als Darstellung des allen Sonaten als solchen gemeinsamen Entwickelungsverlaufs mufs sie uns genügen. Was den Einzelwerken ihre Besonderheit verleiht und was namentlich den höchsten Mustern der Gattung geradezu den Stempel des Persönlichen aufdrückt, das ist die Eigenart der Motive und der Themen selbst, die den Charakter des Ganzen unaufhörlich schöpferisch durchdringt, deren Gehalt und Schönheit sich aber nicht in Worte fassen läfst. Und so vielfältig und unerschöpflich die Ausdrucksfähigkeit der musikalischen Sprache vermöge des Reichtums und der Feinheit ihrer Mittel sich darstellt, so vielgestaltig treten uns die Themen und Motive in der Musik entgegen, in ihrem eigentlichen Wesen und in ihren feineren charakteristischen Unterschieden für die Sprache undefinierbar und doch so deutlich und beredt für den mit musikalischem Verständnis ausgerüsteten Hörer.

Aus der ersten Gesangstunde.

Von **L. Schultze-Strelitz.**

Es wird nur wenigen Lesern bekannt sein, wie vorsichtig die Kammermusiker mit ihren Instrumenten sind. Der Geiger packt seine Geige nach dem Gebrauch sorgfältig in einen mit Wollstoff ausgeschlagenen Kasten, deckt eine Decke darüber, schiebt den Bogen entspannt in die Maschen und schliefst den Kasten ab. Das thut der Geiger weniger aus Furcht, sein jüngerer Bruder könne sich an den Wirbeln versuchen, als vielmehr aus Vorsicht, dafs keine Feuchtigkeit an die Geige kommt. Er kennt sie zur Genüge, um zu wissen, was er ihr beim Spiel bieten darf, und was er beim Nichtgebrauch von ihr abhalten mufs, um ein gutes Instrument dauernd sein eigen nennen zu können. Noch vorsichtiger geht der Klarinettist mit seiner Klarinette um. Er hütet sie mit zärtlicher Sorgfalt, behandelt sie mit liebevoller Vorsicht. Wehe, wenn ein Unberufener seine Lippen an das Mundstück setzt und die Klappen mit roher, ungeübter Hand öffnet. Alle Poesie ist dahin! Ihr süfses Flehen ist zerstört, ihre klagenden Seufzer haben aufgehört, des Menschen Herz zu bewegen. Der Besitzer sagt:

Sie ist verblasen. Nur mit vieler Mühe und Geduld gelingt es ihm, sie so wiederherzustellen, dafs sie ihm gehorcht, dafs sie für künstlerische Zwecke wieder zu verwenden ist.

Ich habe von der Geige und der Klarinette erzählt, um nun an die Logik des freundlichen Lesers appellieren zu können. Wenn er erfuhr, wie vorsichtig diese Instrumente zu behandeln sind, und wie nötig die Kenntnis ihres Wesens zur Instandhaltung ist, so wird er zugeben, dafs der Sänger seine Stimme, die das empfindlichste aller Instrumente ist, genau kennen mufs. Ihm soll nicht nur die Zweckmäfsigkeit der einzelnen Teile seines Stimmapparates bekannt sein, sondern er mufs auch wissen, wieweit sich diese bei seiner Kunstausübung zu beteiligen haben, wo die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit liegen und wie einer Verringerung des Stimmvermögens vorzubeugen ist. Die Forderung dieser Kenntnis ist für den Sänger um so dringlicher, als er im Anfang es mit einem unfertigen Instrument zu thun hat, während jeder Instrumentalist ein für den Gebrauch fertiges Instrument erhält. Aufserdem soll er bedenken, dafs seine Stimme, wenn sie durch Überanstrengung, durch falschen Gebrauch, kurz durch Mifsbrauch verloren geht, für immer verloren ist. Dem Instrumentalisten hilft der Instrumentenbauer, dem Sänger niemand.

An die Spitze der nun folgenden kurzen Betrachtungen stelle ich zwei Fragen, deren Beantwortung für den angehenden Sänger, ob Künstler oder Dilettant, von nur zu oft unterschätzter pädagogischer Wichtigkeit ist. Wann singt der Mensch für gewöhnlich? Antwort: Wenn ihm wohl ums Herz ist, wenn er lustig ist. Abgesehen davon, dafs der Deutsche bei einer lustigen Kahnpartie stets singt: »Ich weifs nicht, ..., dafs ich so traurig bin«, bleibt die Thatsache bestehen, dafs der Gesang an und für sich ein Ausdruck gesteigerten Gemütslebens ist, und dafs somit die Gesangskunst nicht unter einer schlappen und mifsmutigen Stimmung ausgeübt, geschweige denn erlernt werden kann. Die Grundregel für alles Singen ist die: Singe frisch und froh. Schrei' nicht; sing' aber erst recht nicht immer leise, denn durch das vermeintlich süfse Säuseln werden die Organe zu einer schlappen Arbeitsmethode direkt gezwungen, die Stimme verkümmert, und die angeborenen vielleicht wunderbaren Stimmschätze bleiben ewig ungehoben.

Die zweite Frage ist, worin besteht der wesentliche Unterschied zwischen einer Naturstimme und einer geschulten Stimme? Es giebt doch Natursänger, die mehr zu Herzen singen, als geübte Kunstsänger? Gewifs! Die Natur ist beim Austeilen ihrer Gaben scheinbar sehr ungerecht gewesen. Aber ein zu gunsten des geschulten Sängers bestehender Unterschied bleibt doch. Jedes Klavier hat, wie der Leser weifs, eine Klangregion, in welcher die Töne besonders schön sind. Meistens liegen dieselben in der Mitte des Klaviers, oben aber im Diskant sind die Töne hart und leer, und unten im Bafs sind sie zwar voller, aber ohne Kern. Ähnlich beim Cello. Jeder Cellist wird bestätigen, dafs sein Instrument in gewissen Lagen besonders schön klingt, dafs es aber auch Töne hat, die spröde ansprechen, ja häfslich sind. Die Technik des Instrumentenbaues sucht diesen Mängeln abzuhelfen, indem sie das fehlende am Ton zu ersetzen sich bemüht. Genau dasselbe soll zunächst der Gesangunterricht, die Tonbildung, bei der menschlichen Stimme veranlassen. Eine Naturstimme hat nur wenige zwanglos gebildete, schöne Töne; je mehr, desto wertvoller ist natürlich die Stimme. Will nun der Natursänger ein im Konzert oder in der Oper gehörtes Gesangstück, das ihn besonders entzückte, nachsingen, so hapert es an verschiedenen Stellen. Ein hoher Ton klingt geschrieen, ist hart und ausdruckslos; ein anderer, der forte klingen soll, bleibt stumpf und dumpf; der Atem reicht nicht immer; die Stimme ermüdet sehr bald; die Frische geht verloren u. s. w. u. s. w. Das alles wird durch eine vernünftige, dem betreffenden Individuum anzupassende Schulung — zwei gleiche Stimmen giebt es so selten, wie zwei gleiche Nasen — mit der Zeit gebessert, wenn sich Geduld mit Intelligenz und dem Allerwichtigsten: Gesundheit verbindet. Weil das aber so selten bei einander vorhanden ist und vorhanden bleibt, deshalb giebt es so wenig gute Sänger, und deshalb werden diese wenigen Gröfsen mit fabelhaften Honoraren bezahlt.[1])

Das Material, aus welchem der Ton gebildet wird, ist Luft. Diese liefert die Lunge. Der Ort, wo die Tonerzeugung vor sich geht, ist der Kehlkopf. Der hier erzeugte Ton ist stets häfslich und erinnert an das »mäh« der Schafe. Auf dem Wege vom Kehlkopf bis zum Rande der Lippen wird der Ton eingekleidet, er wird gebildet zum Vokal. Je nachdem die Lage der Zunge, die Stellung des Kehlkopfes, der Lippen und des Unterkiefers ist, ertönen die verschiedenen Vokale. Ein gesungener Ton trifft deshalb unser Ohr stets als Vokal. Der Konsonant unterbricht den Vokalklang, dadurch entstehen Worte, welche im Zu-

1) Die Gagen berühmter Bühnensänger wachsen allmählich zu schwindelnder Höhe an. Für die nächste Spielsaison im Londoner Covent Garden-Theater beansprucht Madame Melba 4800 M pro Abend. — In New-York erhielt die Melba 6000 M, Jean de Refske 4800 M und einen Anteil am Überschusse, und Madame Nordica 4000 M für jede Vorstellung. — Kein Wunder, dafs die Sänger gern über den Kanal und das Atlantische Meer ziehen, denn nach den jüngst veröffentlichten, angeblich amtlichen Quellen entnommenen Ziffern sind die Gagen der Pariser Oper weit geringer. Demnach erhielt Jean de Refske bis 1887 monatlich 5200 M, sein Bruder Edouard bezieht monatlich 4000 M, und Lassalle erhält die höchste gesetzlich zulässige Monatsgage von 8800 M, Plançon bezog jährlich 19200 M, und Maurel erhielt an der Opéra Comique monatlich 6800 M.

sammenhang die gesprochene und gesungene Sprache ausmachen.

Die Lunge hat von der Natur zwei Beschäftigungen erhalten, die in ihren Zwecken ganz verschieden von einander sind. Ihre Hauptaufgabe ist die Oxydation des Blutes und die Erzeugung der Körperwärme. Nachdem die Luft für diesen Zweck ausgenützt ist, wird sie an die Aufsenluft wieder abgegeben und kann auf dem Wege dorthin als Treibkraft für die Stimmbänder zur Erzeugung von Tönen benutzt werden. Wie bekannt, besorgt die Lunge auch ohne unsere Absicht die Atmung, sie ist also ein Organ, das unbewufst automatisch funktioniert. Hier bietet sich nun eine Gelegenheit, das höchste Gebot für jeden angehenden Sänger (auch Schauspieler, Redner, Deklamator) auszusprechen. Dieses heifst: Ein unbewufst automatisch sich bewegendes Organ darf in der **Art** seiner Bewegung niemals vom Willen beeinflufst werden. Auf die Atmung beim Singen und Sprechen angewandt giebt diese Regel folgende Vorschrift: Atme so, wie du in der Ruhelage zu atmen pflegst, dann atmest du richtig, weil natürlich. Der Vorgang einer natürlichen Atmung ist:

1. Einatmung,
2. Ausatmung,
3. Pause.

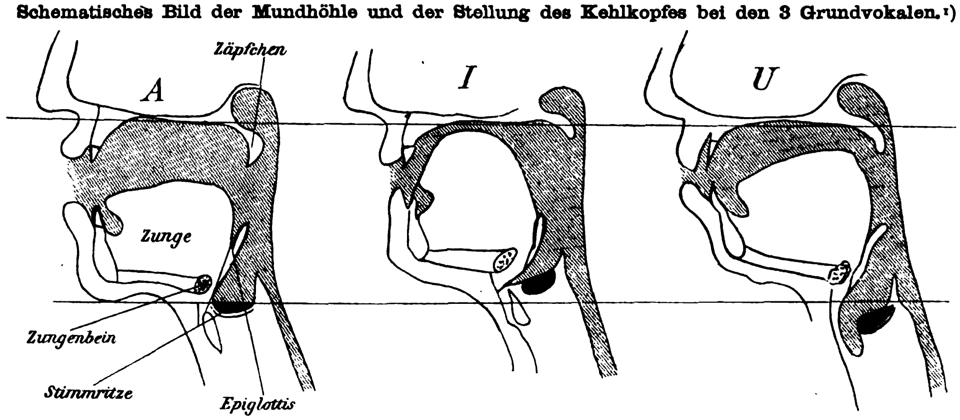
Wenn die Ausatmungsluft zur Tonerzeugung verwendet wird, ist der Vorgang:

1. Einatmung,
2. Pause (Bereitschaft),
3. Ausatmung (Atemverbrauch).

Weil der Sänger viel Atem nötig hat, so mufs er tief (wie beim Bergsteigen) einatmen, wobei zu beachten ist, dafs die Schultern ruhig bleiben. Alle andern Vorschriften, welche besondere Anforderungen an Muskelgruppen stellen, welche mit der natürlichen Atmung nichts zu thun haben, sind falsch und beeinflussen eine normale Tongebung in ungünstiger Weise.

Der Kehlkopf ist ebenfalls ein Organ, das seine Funktionen unbewufst automatisch verrichtet.

Schematisches Bild der Mundhöhle und der Stellung des Kehlkopfes bei den 3 Grundvokalen.[1])



Nach dem soeben genannten Gesetze darf also die Arbeitsmethode dieses Organs nicht geändert werden. Es soll nur seine Leistungsfähigkeit, also der Grad der Arbeit erhöht werden.

Der Ton entsteht, wenn die Stimmbänder durch den Luftstrom so erregt werden, dafs sie eine bestimmte Zahl Schwingungen in der Sekunde machen. Werden die geschlossen gehaltenen Stimmbänder plötzlich geöffnet, so entsteht der Tonansatz mit Glottisschlufs, einfach Glottisansatz genannt.[2])

Als Übung giebt diese Art des Tonansatzes den Stimmbändern allmählich eine gröfsere Kraft. Vor seiner zu häufigen Anwendung ist jedoch zu warnen.

Der gehauchte Tonansatz [aus dem Atem heraus] entsteht bei der allmählichen Annäherung der Stimmbänder. In der pathetischen Sprechweise ist dieser Vorgang deutlich vernehmbar, z. B. »Hier im heil'gen Hain harre, hehre Holde!« (Dauer der Phrase ca. 10 Sekunden.)

Über dem Kehlkopf und unterhalb der Zunge befindet sich ein Organ, welches beim Schlucken die Kehle zudeckt. Dieser Kehldeckel (Epiglottis) ist bei der Tonbildung von grofser Bedeutung. Bei den dunklen Vokalen *ü u o eu* und *ö* ist er mehr, bei den hellen *i e ae ei (ai)* weniger gesenkt. An dieser Senkung und Hebung nimmt auch der Kehlkopf teil. Bei *i* steht er am höchsten, bei *u* am tiefsten.

Da, wie schon erwähnt, der Kehlkopf [mit Kehldeckel] ein Organ ist, dessen Mechanismus seinen automatischen Charakter niemals verlieren darf, braucht der angehende Sänger von ihm nicht mehr, als in Kürze angegeben wurde, zu wissen. Eingehende Studien am exstirpierten Kehlkopf oder am Phantom sind für das Gesangstudium zwecklos.

1) Aus: Sänger-Fibel von *Schultze-Strelitz.* Leipzig, K. Fritzsche. Preis: 1 M.

2) Glottisansatz ist eines jener unglücklichen griechisch-deutschen Komposita, welche etwas bezeichnen sollen, was sich nicht so ohne weiteres aus dem Worte ergiebt. Glottis heifst auf deutsch: die Stimmritze, die Öffnung der Stimmbänder. Da nun jeder Tonansatz hier seine Ausgangsstelle hat, so hat eigentlich jeder Tonanfang gleich grofse Ansprüche, als Glottisansatz bezeichnet zu werden.

Sonst müfsten sich ja die besten Sänger aus stimmbegabten Anatomen und Physiologen rekrutieren. Dem ist aber nicht so.

Verläfst der Ton den Kehlkopf, so tritt er nunmehr in den Rachen- und Mundraum, wo er bis zum Verlassen des Mundes seine Bildung erhalten soll. Hier liegt also das ganze Geheimnis der Tonbildung. Gelingt es die sich darbietenden Hohlräume, welche nach Zungenlage, Lippenstellung u. s. w. verschieden grofs sind, so zu stellen, dafs sie für den jeweiligen Ton die beste Resonanz[1]) geben, dann ist die Aufgabe der Tonbildung erfüllt. Da nun beim Gesange für jede Stimmung (traurig, hoffnungsvoll, übermütig) eine bestimmte Tonfarbe gebraucht wird, so müssen sich die Resonanzverhältnisse jedesmal so ändern, dafs das Resultat, der Ton, der spontanen Empfindung entspricht. Der technische Ausdruck für dieses Anpassungsvermögen ist Modulationsfähigkeit, das Endziel aller Ton- und Stimmbildung. Wie das zu erreichen ist, läfst sich ebensowenig beschreiben wie ein Farbenübergang beim Regenbogen. Da hilft am besten das lebendige Beispiel, das richtige Vormachen von seiten des Lehrers, eine lebhafte Phantasie und ästhetisches Empfinden von seiten des Schülers.

Das Zäpfchen ist ein Organ, das die Natur unserem Willen entzogen hat. Wir haben also damit nichts zu thun.

Die Zunge thut ihre Pflicht ebenfalls unbewufst automatisch. Es ist also ganz falsch, mit einem Löffelstiel (!) oder sonst was die Lage der Zunge korrigieren zu wollen; das veranlafst Schwerfälligkeit und schliefslich eine schlechte Aussprache. Je temperamentvoller ein Mensch ist, desto beweglicher ist für gewöhnlich seine Zunge, und wenn faule, langweilige Menschen nicht die Energie haben, sich aufzuraffen, wird ihre Zunge trotz aller Mittel faul und ihr Gesang langweilig bleiben. Siehe England!

Unterkiefer und Lippen sind Organe, welche sich zwar auch automatisch bewegen, deren Mechanismus wir aber mit unserem Willen direkt beeinflussen und deren Stellung wir von vornherein kontrollieren können. Da nun Gesang eine gesteigerte Sprache ist, so müssen wir alle Bewegungen des Sprechorgans, den Sprechautomatismus, gröfser machen, steigern. In der Erfüllung dieser Pflicht liegt fast die ganze Arbeit des Tonbildners.

Zwischen Kehlkopf, der Ausgangsstelle des Tones, und Lippen, der Endstelle der Tonbildung, bestehen Beziehungen, welche beim Gesangunterricht die gröfstmöglichste Würdigung finden sollen, weil sie von allergröfster Bedeutung sind.

Durch das reziproke Verhältnis zwischen Lippen und Kehlkopf ist es möglich, Klangschattierungen hervorzubringen, wie sie kein von Menschenhänden gebautes Instrument weder qualitativ noch quantitativ auch nur bruchteilweise geben kann. Wenn man die Lippen wie zum Kusse spitzt und spricht oder singt: »Wunderblumen blühen«, so kann man deutlich beobachten, wie sich der Kehlkopf aus der Ruhestellung senkt, ohne dafs man eine Senkung beabsichtigt. Das Resultat dieses Vorganges ist, dafs sich der Raum zwischen Kehlkopf und Schlundkopf erweitert. Sobald man nun diese Lippenthätigkeit auch auf die hellen Vokale ausdehnt, so erweitert man dadurch auch für diese den Schallraum und erhält eine Tonfarbenskala, die an Feinheit der Abstufungen auf keine andere Weise zu erreichen ist.

Je mehr man sich mit diesem Kapitel der Tonbildung beschäftigt, um so mehr wird man den vollendeten Bau des menschlichen Stimmapparates bewundern müssen.

[1]) Unter Resonanz ist die Klangsteigerung zu verstehen, welche ein von einem schwingenden Körper herrührender Ton durch das Mitschwingen (Mitklingen) eines andern Körpers erfährt. Auch die Luft, welche sich in einem hohlen Raume (Rachen, Nasenbeinhöhle, Mund) befindet, wird durch die Nähe eines Tones zum Mitschwingen, d. h. zur Resonanz veranlafst. Von der Form und der Beschaffenheit der Wandungen hängt die Klangfarbe der Resonanz ab. Eine dem Klavier entnommene Saite auf eine Guitarre oder Cello gezogen, klingt bei gleicher Spannung jedesmal verschieden, weil sie — die Saite — anders geartete und geformte Körper (Hohlräume) zur Resonanz erhält.

Zur Geschichte des Kirchengesangs in Hamburg.

Von Prof. **J. Sittard.**

Mehrfache auf unsere Zeit gekommene Nachrichten bestätigen es, dafs schon im elften Jahrhundert der Kirchengesang im Hamburger Dom einen besonders feierlichen Charakter trug. Es war hauptsächlich Erzbischof *Adalbert* (1048—1072), der darauf Bedacht nahm, den von ihm mit reichstem Prunk ausgestatteten Gottesdienst durch Musik noch wirkungsvoller zu gestalten. Sein Biograph, der Domscholastiker *Adam* aus Bremen, erzählt, dafs der Erzbischof sich selbst und die ganze Domgemeinde erfreut, gehoben und erbaut habe an dem mächtigen Eindruck eines volltönenden Chorgesangs, den er »in einer vormals hier unbekannten Weise« eingeführt. Es wird dies wohl der gregorianische Gesang gewesen sein, wie aus den Beispielen hervorgeht, die der alte *Staphorst* in seiner Geschichte der Hamburgischen Kirchengeschichte (1725, III. S. 310 ff.) aus einem Missale mitteilt, das im Jahre 1292 der St. Petrikirche gehörte; es enthielt die Melodieen zu den Psalmen, Kollekten und

Gesängen für das ganze Kirchenjahr und zwar in der Neumenschrift.

Wie der Biograph Adalberts uns weiter erzählt, pflegte der Erzbischof die Oster-, Pfingst- und Muttergottesfeste am liebsten in Hamburg im Dome zu feiern. Er berief dann in der Regel diejenigen Kleriker aus der Diözese, die eine schöne Stimme besafsen, nach Hamburg, um bei den Festgesängen mitzuwirken. So liefs er u. a. während dreier Messen zwölf Litaneien absingen, »denn er wollte alles grofs haben, alles bewundernswert, alles prachtvoll, so in geistlichen wie in weltlichen Dingen, und darum soll er auch an dem Rauch der Spezereien sich ergötzt haben und an dem Blitzen der Lichter und an dem Donner (sic) der laut ertönenden Stimmen.« Aus letzteren Worten geht hervor, dafs unseren heutigen Ohren der Cantus der frommen Sänger des heiligen Adalbert wohl etwas weniger ergötzlich geklungen haben würde. Berichtet uns doch schon der Diakon *Johann* in seiner Lebensbeschreibung Gregors des Grofsen, dafs die Stimmen der Deutschen keiner sanften Modulation fähig gewesen seien, weil ihre an den Trunk gewöhnten und ungebildeten Kehlen jene Biegungen, die »eine zarte Stimme« erfordert, nicht zugelassen hätten, so dafs ihre abscheulichen Stimmen nur solche Töne hervorzubringen fähig gewesen seien, die dem Gepolter eines von der Anhöhe herunter rollenden Lastwagens ähnelten. Spricht doch selbst *Luther* noch von dem wüsten Eselsgeschrei des Chorals, womit er das rohe Absingen des lateinischen Chorals in den Klöstern meinte, »wo sie das Quicunque blöken und die Psalmen mit eitel Jägergeschrei und mit starken feisten Succentorstimmen hinaustönen und also zugleich heulen, murmeln und plärren.«

Die Hamburger Domschule war übrigens eine Pflanzstätte der Kirchenmusik. Sie wurde von dem mit der Würde eines Kantors bekleideten Domherrn und dem Canonicus Scholasticus beaufsichtigt. Die Kantorei wurde, wie ich in einer alten, bislang unbekannten Urkunde fand, im Jahre 1227 vom Probst *Ottonis* gestiftet, doch erst 1277 als solche errichtet. Ottonis, der sich in der Stiftungsurkunde »von Gottes Gnaden« nennt, vermachte der Kantorei die Kirche zu Kellingsee, »und die erste von denen dreien, Krempe, Hilligenstedt und Notorp welche erlediget (das ist, ihren Pastorem verlieren) würde, in der Absicht, dafs der zu bestellende Cantor acht Marck-Pfenning aus Kellingsee und zwölf Marck aus der anderen ihm zufallenden Kirche jährlich haben sollte. Dabei bekommt er das Recht, Ihm, dem Probsten, als Patrono, bei sich ereignender Erledigung einen Plebemum (das ist Pastorem) zu benennen, welchen auch sodann, ohne Weitläufftigkeit (wenn anders auf die vorgeschlagene Person nichts zu sagen), der Probst bestätigen will. Der Cantor soll keine Stelle und Stimme zu Capitul haben, es sei dan, dafs Capitulum ihn damit begünstigen will; auf solchen Fall dann abermals ein Canonicus dazu zu bestimmen wäre.«

Was die Obliegenheiten des Kantors am Hamburger Dom anbelangt, so bestanden diese zunächst darin, dafs er

1. »An hoch-kirchlichen Fest-Tagen mit dem Stabe den Chor dirigiret;
2. Die Anordnung gehabt, was man für Bücher in denen Metten auflegen müsse, was man für Historien singen solle, und die Achthabung auf die Quatembern;
3. Dafs er alle Woche, wer Priester, Diaconus, Subdiaconus, Cantor sein werde, kund machen lasse;
4. Er veranstaltet, dafs jeglichen Sonntag ein Vicarius mitten im Chor in einer Cappe sich einstelle, und was man singen müsse, kund mache;
5. Wan etwan wegen deren Gesänge sich Streit erhöbe, so stehet bei ihm die Entscheidung.«

Bei Prozessionen hatte er das Vorrecht, einen silbernen Stab zu tragen.

Der Gesangunterricht selbst nahm eine wichtige Stelle im Lehrplan der Domschule ein. Die fähigeren Domscholaren wirkten regelmäfsig beim Gottesdienste auf dem Chore mit. Sie standen unter drei Chorregenten. Der eine besorgte den Cantus minor, der andere den Cantus major, während der dritte den Hymnen-Gesang leitete. Auch in den Vespern, den Horen u. s. w. sangen die Domscholaren mit. Aufser ihnen gab es noch acht höher stehende, musikalisch ausgebildetere Scholares, deren Stimmen sich durch schönen Wohlklang auszeichneten und die die Soli zu singen hatten. Doch sind diese nicht mit jenen Stipendiaten der Marien-Schule am Dome zu verwechseln, die Scholares dormitales genannt wurden und die auf dem Chor schlafen mufsten, um zur Frühmesse gleich bereit zu sein. Die Zahl dieser Schlafschüler war ebenfalls auf acht festgesetzt; sie genossen die Benefizien von acht kleinen Kanonikaten, doch wurden ihnen diese erst am 15. März 1345 verliehen. Im Jahre 1446 sah sich das Kapitel jedoch veranlafst, wegen des nächtlichen Unfuges, den diese Scholares dormitales auf den Strafsen verübten, aufzuheben und, dem Begehren der Stadt willfahrend, die Stellen mit Klerikern zu besetzen.

In der Domkirche wurden täglich zum Lobe Marias Hymnen gesungen, es waren das die sogenannten »Tiden«. Diese »Laudes Mariae« fanden auch in den anderen Pfarrkirchen nach den im Dome geltenden Vorschriften statt, doch hatte das Domkapitel hierzu seine spezielle Erlaubnis und Anweisung zu geben. So ordnete z. B. nach einer auf dem Hamburger Stadtarchiv befindlichen Urkunde das Kapitel im Dezember 1453 an, dafs in der St. Katharinenkirche die dortigen Kirchgeschwornen zu gedachtem Zweck sechs befähigte

Priester und Vikare anstellen und mit Benefizien belohnen sollten. Eine zweite Urkunde vom 20. März 1463 kann als Regulativ für die Abhaltung dieser »Tiden« gelten, wie sie im Dome üblich waren. Die hierzu angestellten Priester werden ausdrücklich ermahnt, gut, innig und ausdrucksvoll zu singen, auch genügsam langsam, damit jedes Wort deutlich vernehmbar sei, alles zu Ehren Gottes und der würdigsten Jungfrau Maria, die man niemals genügsam »to vullen« lobpreisen könne. Den priesterlichen Sängern und dem Organisten werden Geldstrafen angedroht, wenn sie die Tiden verschlafen oder sonst versäumen würden.

Aber schon früher, im Jahre 1414 waren an der Jakob-Brüderschaft in der sogenannten »Schore-Kerken«, der zu Ehren Marias 1372 erbauten und der Jurisdiction des Domkapitels unterstehenden Kapelle beim Scharthor-Gebäude, drei »singende Messen« gestiftet worden. Die erste Messe, unserer lieben Frau gewidmet, fand Sonnabends statt, die zweite Donnerstags zu Ehren des heiligen Leichnams, die dritte galt den Lebenden und Toten. Vor jeder Messe wurde das Veni sancte spiritus mit einer Kollekte gesungen. Noch im Jahre 1517 wurden in der St. Petri-Kirche Renten für einen Altardienst zu Ehren der Jungfrau Maria verteilt, deren Lob vom Domschulmeister, 6 Sängergesellen und mehreren Chorknaben gesungen wurde und wobei der Küster, der Organist und vier Kalkanten mitzuwirken hatten.

Der tägliche Chordienst der Mönche im ehemaligen Johanniskloster bestand im Hora- und Messesingen. Der Tag wurde in sieben Gebetszeiten eingeteilt; diese nannte man die kanonischen Horen, oder niederdeutsch »Tyde«, auch »unser lewen vrauwen tyde«. Sie teilten sich ein in die Frühmette (matutina) bei Sonnenaufgang, die Prime um 6, die Tertie um 9, die Sexte um 12, die None um 3, die Vesper um 6. Hierzu kam dann noch der Nachtgesang (completorium), der bei den Dominikanern stets mit dem Salve regina um 9 Uhr abends geschlossen wurde. Jeden Sonnabend hielten die Klosterbrüder nach dem Nachtgesang eine Prozession innerhalb der Kirche, wobei das von den Flanderfahrern geschenkte Marienbild herumgetragen und auf den Marienaltar niedergesetzt wurde; dazu sangen sie das Salve regina. Bei der Rückkehr wurde das Bild abermals auf den Altar gestellt und die Antiphon: »Gaudendum nobis est« gesungen. Jeden Donnerstag aber sangen die gesamten Klosterbrüder mit Begleitung der kleinen Orgel, die die Flanderfahrer der Kirche geschenkt hatten, die Messe vom heiligsten Leichnam. Während des Eintragens der Hostie wurde der Sang: »O salutaris hostia« vorgetragen.

(Schlufs folgt.)

Lose Blätter.

Zur Geschichte eines Tanzes. Selten hat eine Erfindung so »weltbewegende« Folgen gehabt als die eines jungen Mädchens in der Stadt Elbekosteletz bei Prag. Die Kleine war zwar nur ein einfaches Bauernkind, das bei einem reichen Bürger diente, aber anmutig in allen ihren Bewegungen, am anmutigsten beim Tanze, den sie über alles liebte. An einem Sonntag Nachmittag, da sie nicht wufste, was sie mit all der Lebenslust ihres siebzehnjährigen Herzens anfangen sollte, tanzte sie zum Zeitvertreib für sich allein und zwar einen neuen Tanz, den sie von niemand gesehen, und sang dazu eine passende Melodie. Das sah so allerliebst aus, dafs der Lehrer *Neruda*, der sie beobachtete, eine Musik nach diesem Rhythmus komponierte. Allen gefiel der neue Tanz, bald kam er auch nach Prag, und hier nannte man ihn — Polka. Aber erst in Paris wurde er berühmt und eroberte von dort aus den Erdkreis. Schlimm nur ging es ihm 1844 in Lüttich. Mochte da ein kecker Tänzer dem Bürgermeistertöchterlein beim Polkatanzen zu tief in die Augen gesehen oder ihr gar ein verstohlenes — aber von der gestrengen Frau Bürgermeisterin beobachtetes — Liebeswort zugeflüstert haben oder mochte man wirklich sittliche Gefahren von dem neuen Tanze befürchten, kurz, derselbe wurde als unanständig verboten. Wie lange dieses Verbot gedauert hat, wissen wir nicht, aber sicher ist, dafs die guten Lütticher von heute sich ebensogern nach dem Polkarhythmus im Ballsaal bewegen, als die Bewohner von Gundelfingen und Freudenthal.

Was ein Häkchen werden will ... Vater und Sohn *(Ambrosius* und *Sebastian Bach)* traten aus dem Stadtthor und tauchten in den Wald ein ... Auf der Höhe angekommen aber hielt er sich nicht länger zurück. Mit dem Finger nach dem Fenster eines kleinen Seitengebäudes der Burg (Wartburg) zeigend, bat er den Vater: »Möchtet Ihr mir nicht das von dem Doktor Luther noch einmal erzählen, wie er da oben als Junker Görg gesessen und die Bibel deutsch gemacht hat?« »Schon wieder?« erwiderte der Vater leise lächelnd. »Ich habe es dir ja wohl schon ein dutzendmal erzählt.« »Aber es ist so schön!« wandte der Knabe ein, und so war ihm der Vater von neuem zu Willen ... Und als die Geschichte von dem Luther zu Ende war, lag der kleine Mann dem Vater an mit neuen Bitten, ihm zu sagen von der Landgräfin Elisabeth und dem Tannhäuser. Auch jetzt kam der Vater dem Drängen des Sohnes nach und wurde selbst dabei immer wärmer, bis er plötzlich seine Erzählung unterbrach: »Aber du hörst ja gar nicht mehr hin, Sebastian? Wo bist du mit deinen Gedanken?« »Der Barthel bläst falsch!« platzte der Knabe, wie aus einem Traum erwachend, heraus. »Was redest du? Welcher Barthel!« fragte der Vater. »Hört Ihr's nicht, Vater?« eiferte der Knabe. »Allemal an derselben Stelle bläst er den falschen Ton.« *Bach* lauschte, da vernahm er aus weiter Ferne eine Schalmei. Der Hirt blies eine bekannte Weise, und in der That, der *Sebastian* hatte sich nicht verhört: das Instrument gab in der letzten Zeile der Melodie einen falschen Ton. Es war nur eine ganz geringe Abweichung, aber dem Ohr des Knaben war sie nicht entgangen, und der falsche Ton hatte ihn so gestört, dafs er von dem Tannhäuser und dem Sängerkrieg

auf der Wartburg nichts mehr vernommen hatte. Der Vater kraute dem Knaben das üppige Haar und dachte bei sich selbst: auch das Nesthäkchen verleugnet den Namen seiner Väter nicht ... So liest man in einem soeben erschienenen Buche über Sebastian Bach, das sich zum Zweck gesetzt hat, den Lebensgang des grofsen Meisters der allgemeinen Betrachtung darzubieten. Wem's gefallen hat, und wer noch mehr darüber lesen möchte, kaufe sich: Johann Sebastian Bach. Ein Künstlerleben von *Armin Stein*. Halle 1896.

Vater Mozart und seine Wunderkinder. Die folgende Notiz, welche wir in der Frankfurter Zeitung vom Jahre 1763 finden, ist interessant, weil wir daraus erkennen, wie Vater *Mozart* für seine Wunderkinder Reklame machte und wie genial der Knabe *Mozart* gewesen ist. Am unbegreiflichsten ist das Bestimmen der absoluten Tonhöhe von Glocken, Gläsern, Uhren. Wer da weifs, dafs nur wenige Musiker es fertig bringen, die absolute Tonhöhe auf ihnen vertrauten Instrumenten zu bestimmen, mufs billig das Genie des Knaben anstaunen.

»Frankfurt den 30. August 1763.

Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemahls in solchem Grade weder gesehene noch gehörte Geschicklichkeit der zwei Kinder des Hochfürstl. Salzburgischen Capellmeisters Herrn *Leopold Mozart* in den Gemütern aller Zuhörer erweckt, hat die bereits dreimalige Wiederhohlung des nur für einmal angesetzten Conzerts nach sich gezogen. Ja, diese allgemeine Bewunderung und das Anverlangen verschiedener grofser Kenner und Liebhaber ist die Ursach, dafs heute den 30. August in dem Scherfschen Saale auf dem Liebfrauenberg Abends um 6 Uhr, aber ganz gewifs das letzte Conzert sein wird; wobey das Mägdlein, welches im zwölften, und der Knab, der im 7ten Jahr ist, nicht nur Conzerten auf dem Clavefsin oder Flügel und zwar ersteres die schwersten Stücke der gröfsten Meister spielen wird, sondern der Knab wird auch ein Conzert auf der Violine spielen, bey Synfonien mit dem Clavier accompagnieren, das Manual oder die Tastatur des Clavier mit einem Tuch gänzlich verdecken, und auf dem Tuche so gut spielen, als ob er die Claviatur vor Augen hätte, er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Accorden auf dem Clavier, oder auf allen nur denklichen Instrumenten, Glocken, Gläsern, und Uhren u. s. w. anzugeben im Stande ist, genauest benennen. Letztlich wird er nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf einer Orgel (so lange man zuhören will, und aus allen auch den schwersten Tönen, die man ihm nennen kann) vom Kopfe phantasieren, um zu zeigen, dafs er auch die Art, die Orgel zu spielen, versteht, die von der Art, den Flügel zu spielen ganz unterschieden ist. Die Person zahlt einen kleinen Thaler. Man kann Billets im goldenen Löwen erhalten.«

»Kein Franzmann mag den Deutschen leiden, doch seine Opern hört er gern!« Die Franzosen wallfahrten nicht nur in Massen zu den Aufführungen in Bayreuth, so dafs in diesem Jahre Frankreich 1500 Besucher, d. h. ungefähr ein Viertel aller Festspielbesucher stellte, sondern führen auch *Wagners* Werke fleifsig in Frankreich auf, was daraus hervorgeht, dafs die Witwe *Wagners* an Tantiemen jährlich etwa 60—70000 Franken aus Frankreich bezieht, und für den »Lohengrin« allein bisher die Summe von 110000 Franken erhalten hat. Und nachdem nun die Pariser gefunden haben, dafs die deutsche Musik Haus und Kasse füllt, haben sie sich auch wieder auf *Mozarts* Don Juan besonnen und dieses unsterbliche Werk nach langjähriger Pause am 28. Oktober in der grofsen Oper gegeben. Freilich wird sich *Mozart*, insofern er von oben auf Paris blicken kann, wundern, dafs der Kunstsinn dieser Stadt aus seiner Schöpfung ein grofsartiges Ausstattungsstück gemacht hat, in welcher ein grofses — Ballet die Hauptsache ist. Die Musik zu demselben hatte man aus allen möglichen Kompositionen *Mozarts* zusammengeschrieben, der türkische Marsch aus der *Adur*sonate spielte die Hauptrolle darin, — und da die Füfschen der Tänzerinnen ihre Sache sehr zierlich und niedlich machten, so erlebte er sogar ein Da capo, was von der Opernmusik nur noch dem Ständchen Don Juans und einem Terzett begegnete. Der Titelheld verschmähte es, das Champagnerlied zu singen, ein Berichterstatter sagt darüber sehr naiv: »es sei ihm wahrscheinlich zu schnell gewesen«. Gefallen hat aber doch die Aufführung, gab sie doch den Parisern Gelegenheit, eine leibhaftige Königin unter sich zu sehen, nämlich die hübsche Königin von Portugal, welche in einer »ansichtsfreien« Loge safs, viel sprach, viel gestikulierte und viel bewundert wurde.

Merkwürdiger Diebstahl. Dafs einem Schüler des Stuttgarter Konservatoriums kürzlich eine kostbare Guarneri-Geige gestohlen wurde, die auf 20000 M geschätzt wird, ist bekannt und kein origineller Fall; origineller ist ein Diebstahl in Amerika. Als die ehrwürdigen Einwohner von Pleasant Valley eines Morgens ihre gewöhnliche Morgenandacht halten wollten, harrten sie vergebens auf die Dinge, die da gewöhnlich kamen — nämlich, dafs der Balgtreter Wind machte und der Organist daraus Musik, weil — es ist kaum zu glauben — in der Nacht die Orgel gestohlen worden war. Die schlauen Diebe hatten natürlich nicht die ganze Orgel auf einmal fortgeschleppt, sondern dieselbe fein säuberlich auseinander gelegt und Stückchen für Stückchen fortgetragen. Die Orgel ist seitdem wie verschwunden von der Erde, und die Frommen in Pleasant Valley glauben, es sei des Himmels Strafgericht hier im Spiele, weil der Organist dem Instrumente immer gar so weltliche Melodieen entlockt habe. Ob übrigens der Organist mit gestohlen worden ist und nun den Bewohnern überhaupt »gestohlen bleiben kann«, wird nicht gemeldet.

Meisterprüfung. Der Deutsche hat sich gewöhnt, einen Geiger erst dann für wirklich grofs zu halten, wenn er im stande ist, dem Beethovenschen Geiste, wie er sich in dessen Violinkonzert *(Ddur)* offenbart, gerecht zu werden. Für die Kritiker giebt dabei, wenn auch vielleicht oftmals ihnen unbewufst, das klassische Spiel Joachims den Mafsstab für die Beurteilung des Vortrags jenes Stückes ab. So kann man den Vortrag des Beethovenschen Werkes die Meisterprüfung für Geiger nennen. Viele machen sie, aber wenige bestehen sie, der geigenden Damenwelt ist es unseres Wissens noch niemals gelungen, an *Beethoven* heranzukommen. In jüngster Zeit haben die beiden in den letzten zwei Jahren am meisten genannten Violinvirtuosen, der Deutsche *Burmester* und der Russe *Petschnikoff* jene Meisterprüfuug gemacht, der erstere mit gröfserem, der letztere mit geringerem Erfolge. Wir freuen uns dieses Sieges *Burmesters*, weil wir darin ein Zeichen sehen, dafs da, wo es sich ,um die höchsten Aufgaben der Kunst handelt, der Deutsche doch Sieger bleibt. So war es schon, als der alte Thomaskantor den eitlen *Marchand* in Dresden zur Flucht zwang, so war es, als die deutsche Oper den welschen Klingklang aus dem Felde schlug, und so wird es hoffentlich auch in Zukunft bleiben.

Das Richard Wagner-Museum, welches in der Villa Reuter in Eisenach untergebracht wird, zählt über 5000 Nummern. Das Bibliothekzimmer mit den Schriften

von und über *Wagner* ist geordnet, für die Unterbringung der übrigen Andenken an den grofsen Opernreformator sind noch die drei gröfsten Räume der Villa in Aussicht genommen. Das an den Vorflur grenzende, nach Westen gelegene Zimmer enthält meist in bildlichen Darstellungen die Erinnerungen an Bayreuth und die Festspiele daselbst. Das daran stofsende Kabinett ist der Erinnerung an des Altmeisters Tod und Begräbnis gewidmet und enthält u. a. die Totenmaske *Wagners* sowie Bilder von dem Leichenbegängnisse, dem Sterbehause und dem Sterbezimmer in Venedig. Von den beiden gröfseren, nach der Vorderseite des Hauses zu gelegenen Zimmern wird das erste Erinnerungen an *Richard Wagner* nahestehende Personen enthalten, vor allem an seinen königlichen Freund Ludwig II., dessen im westlichen Erker aufgestellte Kolossalbüste sofort ins Auge fällt, an *Liszt*, *Hans v. Bülow* u. a. Im eigentlichen Richard Wagner-Zimmer gelangen endlich Büsten und Bilder *Wagners* in grofser Anzahl und aus allen Lebensaltern, eine Sammlung der Werke des Meisters, das alte tafelförmige Klavier, auf welchem er bei seinem Lehrer *Weinlich* in Leipzig spielte, Autographen, Briefe und Merkwürdigkeiten verschiedener Art zur Ausstellung. Der Tag der Eröffnung ist noch nicht festgesetzt.

Chorleichen. Im vorigen Jahrhundert mufsten der Rektor, die Professoren und die unteren Kollegen des Gothaer Gymnasiums den Begräbnissen der sogenannten Chorleichen beiwohnen. Unter »Chorleichen« verstand man solche, bei deren Beerdigung der Gesang des »grofsen« oder »kleinen« oder auch beider Chöre verlangt wurde. Trotzdem die Beerdigungen meist abends oder in der Nacht stattfanden und natürlich bei jedem Wetter, wurden die Lehrer und Chorschüler doch jämmerlich bezahlt, der Rektor mufste schon für 1 Groschen, die zwei letzten Lehrer sogar für je 4 Pfennig den Leichenzug mitmachen. Am 19. Juli 1775 wurde der Rektor und erste Professor von der regelmäfsigen Begleitung der Chorleichen entbunden. Wann die Beteiligung der übrigen Lehrer aufgehört hat, ist nicht bekannt. (Dr. *Schneiders* Geschichte des Gothaer Gymnasiums.)

Rückert an Robert und Clara Schumann. Die N. fr. Pr. veröffentlicht das Gedicht, welches *Rückert* geschrieben, als das Liederheft Op. 37 von *Robert* und *Clara Schumann* erschienen war. Es lautet:

Lang ists, lang,
Als ich meinen Liebesfrühling sang;
Aus Herzensdrang,
Wie er entsprang,
Verklang in Einsamkeit der Klang.
Zwanzig Jahr'
Wurden's, da hört' ich hier und dar
Der Vogelschar
Einen, der klar
Pfiff einen Ton, der dorther war.
Und nun gar
Kommt im 21. Jahr
Ein Vogelpaar,
Macht erst mir klar,
Dafs nicht ein Ton verloren war.

Meine Lieder
Ihr singt sie wieder,
Mein Empfinden
Klingt ihr wieder,
Mein Gefühl
Beschwingt ihr wieder,
Mich, wie schön
Verjüngt ihr wieder:
Nehmt meinen Dank, wenn auch die Welt
Wie mir einst, ihren vorbehält.

Aus Robert Schumanns letzten Tagen veröffentlicht *Ed. Hanslick* in der »N. Fr. Pr.« bisher noch ungedruckte Briefe des geistig erkrankten Komponisten. Sie sind an *Brahms* und *Joachim* gerichtet und *Hanslick* leitet diese Veröffentlichung folgendermafsen ein: »*Brahms* hatte auf die Nachricht von *Schumanns* Erkrankung sofort seinen Wohnsitz in Düsseldorf genommen, um in dieser schweren Prüfungszeit Frau *Clara* und ihren Kindern trost- und hilfreich zur Seite zu stehen. *Schumann* hatte zuerst an dem jungen *Brahms* das grofse Talent erkannt und anerkannt — jetzt bekam die Familie Gelegenheit, sein Herz kennen zu lernen. *Brahms* war der häufigste und willkommenste Besucher in Endenich; er kam wöchentlich ein-, auch zweimal zu dem Kranken, der mit zärtlicher Liebe an ihm hing. Sein Erscheinen wirkte offenbar freundlich beruhigend auf *Schumann*, mit dem er von dessen Angehörigen und über Musik sprach, auch vierhändig spielte. Sonst gestattete der Arzt nur sehr selten nahen Freunden den Zutritt zu *Schumann*, dem jede Aufregung sorgsam fernzuhalten war. *Clara* selbst durfte ihn erst ganz kurz vor seinem Tode sehen, als er nicht mehr sprechen konnte. *Joachim* schreibt mir bei Übersendung des letzten Schumannbriefes: »Ich habe *Schumann* dreimal in Endenich besucht; das erste Mal hatte ich trostreiche Eindrücke, es war ganz sein freundlicher Blick, das liebreiche, tieftreue Auge, wie es uns auch aus so vielen seiner Notenreihen, von schönen Welten träumend, entgegenleuchtet. Er sprach viel und hastig, freilich, frug nach Freunden und musikalischen Vorgängen und zeigte mir alphabetische Register von Städtenamen, die er emsig zusammengestellt. Als ich fort wollte, nahm er mich noch geheimnisvoll in eine Ecke (obwohl wir unbeachtet waren) und sagte, dafs er sich von da wegsehne; er müsse von Endenich weg, denn die Leute verständen ihn gar nicht, was er bedeute und wolle. Es schnitt mir ins Herz! Zum Abschiede begleitete er mich noch ein Stück auf die Chaussee und umarmte mich dann. (Ein Wärter war in der Ferne gefolgt.) Die beiden weiteren Male schwand leider jeder Hoffnungsschimmer; zusehends hatte er auch körperlich wie geistig abgenommen«.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 9. November. Es schien, als hätten sie den 1. Oktober kaum erwarten können, die Sänger und Spieler alle, welche sich bei uns wollten hören lassen. Weit auf thaten sich sofort die Thüren aller unserer Konzertsäle — wir haben deren sieben: Singakademie, Philharmonie, Konzerthaus, Apollosaal, Bechsteinsaal, sowie die Säle in der Hochschule, in der Potsdamer Strafse und im Römischen Hofe — und hinein drängten sich weit eifriger die Konzertgeber als das Auditorium. Darauf sind jene aber vorbereitet. Wenn sie für den Erlös ihrer Eintrittskarten auch oft nicht einmal den Wagen bezahlen können, mit dem sie zu ihrer Aufführung fahren, sie wissen doch, dafs in einer Reihe von Zeitungen über sie berichtet wird, und die Kunde von ihren Kunstleistungen weithin ins Land tönt, ihnen die Wege nach allen Seiten hin ebnend. Berlin steht schon seit Jahren im Mittelpunkte des Musiklebens. Nicht mehr in Leipzig oder Wien, sondern in Berlin mufs man gefallen haben, um auch anderwärts auf Erfolg rechnen zu können. Mit unserm vornehmsten

Institute, der Königlichen Oper, beginne ich den allgemeinen Rückblick auf die Musikveranstaltungen der letzten Wochen. Es wurde dort die »Hochzeit des Figaro« in ganz neuer Ausstattung, mit etwas verändertem Texte und teilweise neuer Besetzung gegeben. Die prächtige Inszenierung verlangt das Werk nicht gerade, verträgt sie aber gar wohl. Unleidlich indefs ist zum Teil der alte Text, und wo er — wie in »Dort vergifs leises Flehn« — mit der Musik nicht zusammen pafst, wo er, wie in Cherubins »im Feld, am Bach, am Baume begehr' und hoff' und wünsch' ich«, albern ist, liefs man ihn stehen; doch den beiden Arien der Gräfin, die wohl so bleiben konnten, legte man Goethes Gedichte »Ihr verblühet, süfse Rosen« und »Ach, wer bringt die schönen Tage« unter! — Auf die Rezitative hatte man verzichtet, und man kann ja Gründe dafür und dagegen anführen. Von dem Plane einer Verminderung des Orchesters auf etwa dreifsig Instrumente, wie sie *Mozart* in Wien hatte, kam man mit Recht zurück. Für das grofse Haus und für unser an üppigen Klang gewöhntes Ohr hätte die schwache Besetzung nicht genügt. Herr *Weingartner* beging bei der ersten Aufführung den Fehler, den Sängern nicht nachzugeben, wenn sie hier und da das Zeitmafs nicht richtig nahmen und brachte dadurch zu vermeidende Unebenheiten hervor. In den Proben herrsche der Kapellmeister, bei der Aufführung ist der Sänger der Herrscher. Die Rollen waren nicht alle in geeigneter Weise besetzt, so dafs nur eine gute Vorstellung zu stande kam, wo eine vorzügliche erwünscht gewesen wäre. Das Starenlied: »Es giebt keine Mozartsänger mehr!« erklang natürlich auch wieder nach dieser Aufführung. Allerdings giebt es zwanzigmal mehr schlechte Sänger als früher, weil wir überhaupt wenigstens fünfzigmal mehr Sänger und Sängerinnen heutzutage haben. Die Königliche Kapelle gab schon drei ihrer Symphonieabende. Es ist *F. Weingartners* grofses Verdienst, sie wieder zu dem einstigen Ansehen gebracht zu haben, das mehr und mehr geschwunden war, als ihr früherer langjähriger Leiter den Programmen die Grenze durchaus nicht weiter stecken wollte. Obschon noch drei andere ständige Orchester seitdem entstanden sind, welche auch die Symphonie pflegen, wendet sich doch das Interesse den Konzerten der Königlichen Kapelle in so hohem Mafse zu, dafs nicht nur zu den Aufführungen jeder Platz im weiten Zuschauerraume des Opernhauses lange vorher verkauft ist, sondern auch bei der Generalprobe drängen sich die Käufer nach Einlafskarten. *Weingartner* ist ein noch viel besserer Orchesterdirigent als Opernleiter. Es besteht, während er den Instrumentalkörper leitet, nach der Versicherung der Musiker, zwischen ihnen und dem Kapellmeister ein magisches Band, durch das er alle nach seinem Willen lenkt. Er nötigt sie, zu spielen, wie er will; das Orchester ist ein Instrument in seiner Hand. — An jedem der drei Abende gab es eine Neuheit. Zuerst die Suite »Scheherezade« des Russen *Rimsky-Korsakow*, ein Werk, dessen geistiger Gehalt nicht bedeutend ist, das aber durch russisch-nationale Motive interessiert und durch glänzende Instrumentation fesselt. Im zweiten wurde *M. Schillings* symphonische Dichtung »Seemorgen« aufgeführt. Des jungen Tonsetzers vielgepriesene Oper »Ingwelde« wird hier bei der nahe bevorstehenden Erstaufführung nach diesem Orchesterstücke und nach dem Instrumentalsatze, welchen wir im vorigen Jahre aus derselben hörten, einen schweren Stand haben, denn beide Kompositionen haben erhebliche Zweifel an der behaupteten Selbständigkeit *Schillings* wachgerufen. Teils war es phrasenhaft und weichlich, teils unklar und lärmend, was uns dies neue Stück nur zu bieten hatte, während das frühere sich als blofse Nachahmung der Manier *Wagners* kennzeichnete. Im dritten Symphoniekonzerte hörten wir eine »Lustspielouverture« von *E. N. von Rezniçek*, auch keine bedeutende, aber recht geschickliche Arbeit, in der die Instrumente oft geistreich verwandt werden. Seltsam berührte es, dafs in ihr ein Motiv *Beckmessers* benutzt erscheint. Sollte das Absicht des Autors sein? Die Philharmonischen Konzerte stehen nun schon im zweiten Jahre unter der Leitung von *A. Nikisch*. Von allen, die nach *Bülow* den Taktstock hier schwangen, ist er der am meisten Befähigte, und so wendet sich den philharmonischen Aufführungen seit kurzem die Teilnahme wieder lebhafter zu. Aber auch hier gab es Enttäuschungen in den ersten beiden Konzerten. Zwei Bruckstücke aus *E. Humperdincks* Musik zu dem Drama »Die Königskinder« wies sorgfältige und geistreiche musikalische Arbeit auf, auch der Stimmung giebt die Komposition, wie das Textbuch uns belehrte, Ausdruck, aber es fehlt ihr die Eigenart. Geradezu Mifsfallen erregte jedoch ein neues »Concerto eroico« für Klavier und Orchester, das der in Berlin lebende Böhme *Ottokar Nováček* geschrieben hat. Beide Teile, Klavier und Orchester, sollen gleichberechtigt sein. Die ganze Arbeit besteht aus einem Satze, der durch verschiedene Zeitmafse in vier »Stadien« eingeteilt ist. Wie eine grofse Musikwüste erschien das Stück. Alles lag wirr durcheinander. Arbeit war genug zu spüren, aber keine Form zu erkennen, und das Ganze blieb empfindungsarm. Der vorzügliche Pianist, *Busoni*, nahm unbegreiflicherweise so viel Pedal, dafs die Unklarheit der Tongebilde noch vermehrt wurde. Von den grofsen Chorvereinen sind schon zwei auf den Plan getreten: Die Singakademie, welche *Bachs hmoll*-Messe und der »Sternsche Gesangverein«, welcher *Mendelssohns* »Elias« aufführte. Von den beiden Aufführungen ist nur das zu sagen, dafs die erste nicht ganz der Leistungsfähigkeit des sonst ja unübertrefflichen Institus entsprach, während die andere besser war, als man es erwartet hatte. Und da mufs denn eines neuen Sängers erwähnt werden, der den Elias sang. Er heifst *van Rooy* und besitzt einen Bafs, der in jeder Beziehung hervorragend genannt werden kann, in Klang, Fülle und Ausdrucksfähigkeit. Da der Sänger auch lebendig und beseelt vorträgt, so bereitete er dem Auditorium eine Überraschung ganz anderer Art als einige Zeit vorher der Bassist Herr *Bakerat* aus Genf, der sich in einem Kirchenkonzerte hören liefs. Sein Ton war so grofs, wie ich wohl noch keinen gehört habe; aber er besafs weder Wohlklang, noch Festigkeit, noch Reinheit. Ich lief thatsächlich vor dem Gesange davon. Im ersten Konzerte der »Wagnervereine Berlin und Berlin-Potsdam« (eine eben so lange wie den Fernstehenden unverständliche Bezeichnung) stand der Hofkapellmeister *Rich. Straufs* aus München an der Spitze des philharmonischen Orchesters. Und auch hier gab es eine Enttäuschung! Durch Lieder, die man zum Teil denen von *R. Franz* an die Seite stellen kann, machte sich *Hugo Wolf* seit einiger Zeit bekannt, und nach seinem Namen nennt sich sogar ein Verein, der jüngst ein eignes Konzert gab, das nur seine Kompositionen brachte. Nun hat er auch eine komische Oper geschrieben: »Der Corregidor«, aus welcher zwei Nummern für Orchester ausgeführt wurden, das Vorspiel und ein Intermezzo. Aber *Wolfs* Talent scheint für gröfsere Formen nicht auszureichen. In den Liedern zeigt er wirklich ein eigenes Gesicht, in den Orchesterstücken ist wieder nur Nachbildung zu entdecken, *Wagners* Art aber nicht sein Geist. Auch zwei Gesänge mit Orchesterbegleitung von *R. Straufs* mifsfielen und verstimmten. Jenes, da die Singstimme als eine Art Orchesterinstrument behandelt ist, dieses, weil die Texte — ich bitte wegen des Wortes um Verzeihung — gemein sind. Verbot es der Raum schon, des näheren auf die Konzertdarbietungen der grofsen Institute einzugehen, jener Konzerte, die vier Streichquartette gaben, kann ich heute gar nicht gedenken, viel weniger noch derer, welche einzelne hervorragende Künstler veranstalteten. Und doch wäre über die Sänger *Clara von Senfft* und *Hermann Gura* (Sohn), über die Geiger *Burmester* und *Petschnikoff* — eines halben Dutzend anderer zu geschweigen — über die Pianisten *Ossip Gabrilowitsch*, *Ella Pancera* u. a. manches Interessante zu sagen. Rud. Fiege.

Dresden. Oktober-November. Hochgeehrter Herr Redakteur! Ihrer Aufforderung entsprechend, werde ich versuchen, in gewünschter Kürze Ihnen ein Bild unserer Musikzustände zu geben, welches sich für diesmal auf die Darbietungen des Kgl. Hoftheaters beschränken mufs; Novitäten interessieren ja am meisten, und so mag auch nur von diesen die Rede sein. Nach den Ferien brachte das Hoftheater 2 Reprisen einer einaktigen Oper des hier beliebten Tonkünstlers *F. Curti*, Lilli Tsee, Text von *W. Kirchbach*. Sie spielt in Japan in unseren Tagen; die etwas gewagte Voraussetzung ist, dafs dort der Spiegel ein ungekanntes Ding und der Japaner das eigene Spiegelbild für das Porträt eines andern hält. *Curtis* Musik ist kurzatmig und gesucht, teilweise aber nicht ohne Grazie und trefflich, wenn auch allzu exotisch instrumentiert. Sie entbehrt flüssiger gesanglicher Melodik und erscheint rückgratlos und unmännlich infolge Mangels natürlicher kräftiger Bassunterlage. Wollte man den Dresdnern einmal »japanisch«

kommen, warum dann nicht mit dem Mikado? Vor den Ferien wurde *Curtis* Werk schon zweimal gegeben und entfesselte Stürme des Beifalls für den Komponisten; das Interesse des Publikums für dasselbe scheint aber rasch geschwunden zu sein. Mit *C. Goldmarck*'s »Heimchen am Herd« hat man einen bessern Griff gethan. Es ist ein reizendes, liebenswürdiges tief empfundenes Werk, das hoffentlich den Machinationen einer gewissen, jetzt leider dominierenden, Partei noch lange Widerstand leisten wird. *Goldmarck* ist in demselben nicht so Original wie in seiner »Königin von Saba« und in dem allerdings schwächeren »Merlin«; es finden sich viele Anklänge von *Dittersdorf* bis zu *Wagner*, (aus des letzteren »Meistersinger« Reminiszenzen von bedenklicher Ausdehnung) an Volkslieder (Weifst du wie viel Sternlein stehen etc.); das Ganze ist aber so meisterhaft fein und geschickt gearbeitet, dafs man seine helle Freude hat und oben erwähnte Schwächen gerne mit in den Kauf nimmt; jede Rolle ist eminent gesanglich und wird von den Interpreten sichtlich gerne gesungen. Die hiesige Aufführung ist gut, ohne (Chor und Orchester ausgenommen) die Berliner ganz zu erreichen. Das zusammengestrichene Ballet »Coppelia« von *L. Delibes* war die nächste That unserer Hofbühne. Köstliche Musik! Welche Fülle originellster Erfindung bei absolutem Wohlklang und feinster Charakteristik! Der Es-dur-Walzer wird von Fräulein *Grimala* graziös, wenn auch nicht virtuos getanzt, und die Ensembles unseres lang gedienten Corps de ballet gerieten unter Leitung des neuen Balletmeisters *Thieme* rhythmisch und präcise, es war Zeit, dafs auch in Bezug auf die Leitung des Ballets durch die neue Generaldirektion dem alten Schlendrian ein Ende gemacht wurde. Die Novität des 2. November war »Runenzauber« von dem Dänen *E. Hartmann.* Der bekannte Komponist ist gewifs ein trefflicher tüchtiger Musiker, in seinem Werk fliefst jedoch kein Tropfen Theaterblut. Matt und müde schleicht es dahin und langweilt sich und den Hörer. Das Textbuch ist uninteressant und unverständlich. Im *Weber-Marschner*schen Styl gehalten, ist bei durchweg abgeschlossenen Formen der Balladenton noch am glücklichsten getroffen. Das nationale Element und originelle Eigenart sind fast ganz ausgeschlossen. Herr *Hartmann* wird von der Aufführung gewifs befriedigt sein; er konnte sich am Schluss nach einem »lebenden Bilde« von Engeln und Geistern dem Publikum zeigen. Das Haus war klaffend leer; ein trauriges Zeichen für das Interesse der Kunstfreunde unseres schönen Elbflorenz an ernsten künstlerischen Bestrebungen. Über die Kgl. Sinfoniekonzerte berichte ich das nächste Mal; sie bieten, was die Ausführung der aufgeführten Werke anbelangt, fast stets einen idealen, reinen und ungetrübten Genufs. x. y. z.

Leipzig. Bei einem summarischen Überblick der wichtigsten musikalischen Vorkommnisse seit Beginn der Konzertsaison ist vor allem Halt zu machen bei der zur Feier des 18. Oktober in der Alberthalle durch den Riedel-Verein unter Prof. Dr. Herm. *Kretzschmars* Leitung erfolgten Aufführung von *Händels* »Debora« in der *Fr. Chrysander*schen Bearbeituug. Es ist damit erwiesen, dafs die auf sinn- und zeitgemäfse Neubelebung unterschätzter oder minder bekannten *Händel*schen Oratorien gerichtete Lebensthat *Chrysanders* zu kostbaren Ergebnissen führt, die im schönsten Einklang stehen mit der Musikübung der *Händel*schen Zeit und zugleich das Vorurteil brechen, als sei vieles von *Händel* veraltet und schablonenhaft: die Aufführung hat viele vom Gegenteil überzeugt. Dr. *Kraus* aus Wien, Frl. *Luise Geller* aus Magdeburg stellten herrliche Muster in der Durchführung der Soli für Baryton und Alt auf, vom Chor, der verstärkten Kapelle *Winderstein*, den Herren *Kleinpaul* aus Altona (Pianoforte) und *H. Homeyer* (Orgel) aufs beste umrahmt. Das orchestrale Hauptereignis der letzten Gewandhauskonzerte war die Erstaufführung von *Lifsts* Faustsymphonie: am Geburtstag ihres Schöpfers (22. Oktober). Obwohl das Werk im Laufe der letzten zwölf Jahre mindestens achtmal zu Gehör gekommen, so überragte doch die jetzige Gewandhausaufführung alle ihre Vorgänger um einige Haupteslängen sowohl was die bis aufs kleinste sich erstreckende technische Abrundung als die erhaltende geistige Schwungkraft und überzeugende Gewalt und Gröfse der Auffassung anbetrifft. Der Lifstverein hat in seinem ersten Konzert durch die ausgezeichnete Mezzosopranistin Frau *Heink-Schumann* aus Magdeburg günstig prognosticiert für eine lange, inhaltsvolle Liederreihe von Hermann *Bohn* in Hamburg, in seinem zweiten durch Frau *Sandow-Hermes* aus Berlin für fünf graziöse Gesänge von *Rob. Kahn.* Als Dirigenten fungierten die Herren *Hans Winderstein* und Hofkapellmeister *Klughardt* in Dessau. Das sog. historische Konzert des Pianisten *Rich. Buchmayer* aus Dresden war aufserordentlich wertvoll in der Vorführung von Klavierkompositionen, die zum gröfsten Teil noch ungedruckt sind. Ein Präludium, Fuge und Postludium von *Georg Böhm* (geb. 1664 zu Gotha, und dort auch verstorben) stellen diesen Komponisten mit unter die bedeutendsten Meister seines Zeitalters, und es wird höchste Zeit, dafs er in unserm Tonkünstlerlexikon, wo er bis jetzt stillschweigend übergangen worden, einen Ehrenplatz finde. Der Pianist *Bertrand Roth* aus Dresden ist in der Durchführung der Riesenaufgabe, an acht Sonntagvormittagen sämtliche 32 Klaviersonaten *Beethovens* in chronologischer Ordnung vorzutragen, mit glücklichstem Erfolge begriffen und bereits bis zur Waldsteinsonate vorgerückt; bei der herrlichen Reife und Objektivität, mit der er als echter, nur in den Kunstwerken lebender Interpret diesen hohen Offenbarungen ins Auge schaut, bereiten diese Vorträge ebensoviel Genufs als anregende Belehrung, aus der besonders Klavierpädagogen hohen Gewinn ziehen müssen. Im 4. Gewandhauskonzert am 5. Nov. erlebten zwei Sätze aus *Humperdincks* Musik zu *Rosmers* dramatisiertem Märchen »Die Königskinder« die erste Aufführung und fanden dank einer mustergiltigen Wiedergabe freundlichen Beifall; wenngleich in der Erfindung nirgends hervorragend, ist doch diese Musik voll warmer Empfindung im ersten Abschnitt (Verdorben — Gestorben, Spielmanns letzter Gesang) und naiv heiter im zweiten (Hellafest — Kinderreigen).

Bernhard Vogel.

Verband der Kirchenchöre des Herzogtums Gotha. Der 8. September d. J. war für das kirchengesangliche Leben im Herzogtum Gotha bedeutungsvoll. Vierundzwanzig Chöre hatten sich an diesem Tage in der Residenzstadt zusammengefunden, um in der Margaretenkirche eine gemeinschaftliche Aufführung zu veranstalten und dann einen Verband der Kirchenchöre des Landes zu begründen. Um 11 Uhr begann die Aufführung, die Kirche war bis auf den letzten Platz besetzt, die ländlichen Kirchenchöre hatten im Altarraum Aufstellung genommen, zwischen ihnen ein Posaunenchor, der Seminarchor stand vor der Orgel, welche sich auf der II. Empore, dem Altarraum gegenüber, befindet, während ein dritter Chor (Mitglieder des Gothaer Kirchengesangvereins) auf der I. Seitenempore seinen Platz hatte. Das Dirigentenpult stand im Schiffe, so dafs der Dirigent von hier alle drei Chöre leiten konnte. Die Aufführung, welche durch ein Festvorspiel zu: »Thut mir auf die schöne Pforte,« von *Unbehaun* aufs stimmungsvollste eingeleitet wurde, nahm einen glänzenden Verlauf, namentlich machten die grofse Doxologie von *Bortnianski*, Sanktus von *Weber*, die Improperien von *Vittoria*, der 150. Psalm, als Antiphonie nach dem 1. Psalmton gesungen, sowie das Tedeum grofsen Eindruck. Auch in den Vorträgen der einzelnen Chöre waren vortreffliche Leistungen. Um 3 Uhr nachmittags versammelten sich die Vertreter der Chöre, Dirigenten und Geistliche, im Park-Pavillon, um den oben erwähnten Verband zu begründen. Generalsuperintendent und Oberhofprediger D. *Kretschmar* aus Gotha, dessen lebhaftes Interesse, verbunden mit dem Gewichte seiner Stellung, das Zustandekommen des Tages ermöglicht hatte, begrüfste die Versammlung und gab dann einen Überblick über die Entwickelung der christlichen Musik von ihren Anfängen bis auf den heutigen Tag. Er wies darauf hin, dafs der neue Glaubens- und Liederfrühling nach dem nationalen Aufschwunge am Anfange dieses Jahrhunderts die Wege bahnte für die Gesangbuchreform, die, in der Mitte dieses Jahrhunderts in Angriff genommen, nach und nach in fast allen deutschen Landeskirchen durchgeführt werde. Auch unser Herzogtum sei darin nicht zurückgeblieben, und mit dem neuen Gesangbuche sei die Herstellung eines neuen Choralbuches Hand in Hand gegangen; aber damit die darin enthaltenen Weisen kein toter Notenschatz blieben, habe man das heutige Fest veranstaltet, welches den Gemeindegesang, namentlich auch den Chorgesang fördern und Gelegenheit bieten solle, die Chöre zu einem Verband zusammenzuschliefsen. Hierauf erteilte er dem Musikdirektor *Rabich* das Wort zu einem Vortrage über die Ziele, welche der heute zu gründende Verband sich vor-

setzt.[1]) Die Statuten, zu deren Beratung sodann die Versammlung eintrat, wurden so, wie sie von einer Vorbereitungskommission aufgestellt waren, mit geringen Änderungen angenommen. Als Vereinsorgan bestimmte die Versammlung die Monatsschrift: »Blätter für Haus- und Kirchenmusik«. Der Vorstand des neuen Verbandes besteht aus den Herren Generalsuperint. D. *Kretschmar*, Oberrevisor *Kirchhoff*, Kantor *Lorenz*, Pfarrer *O. Müller* und Musikdirektor *Rabich*. Während der Versammlung hatten sich die Chormitglieder, soweit sie nicht an derselben teilnahmen, unter Führung des Seminardirektors Schulrat *Zeyſs*, der sich selbst, sowie die Schüler seiner Anstalt in dankenswertester Weise in den Dienst des Verbandstages gestellt, die Sehenswürdigkeiten der Stadt in Augenschein genommen. Um 5 Uhr begann sodann die Aufführung des Oratoriums »Die letzten Dinge« von *Spohr* von seiten des Gothaer Kirchengesangvereins, welcher durch eine Anzahl Seminaristen verstärkt war, unter Leitung des Musikdirektors *Rabich* und solistischer Mitwirkung von Frl. *Müllerhartung*, Frau *Hennig*, Herrn *Müller* und Herrn *Otto Freytag*. Es gebricht hier an Raum, eingehend darüber zu berichten, wir können daher nur sagen, daſs die Wirkung des Werkes, dessen Aufführung nur 1¼ Stunde in Anspruch nahm, eine tiefergreifende war. — Zum Schlusse unseres Berichtes aber wünschen wir, daſs der neugegründete Verband den Segen stiften möge, den man von ihm erwartet.

Im **Wagner-Theater zu Bayreuth** werden im nächsten Sommer acht »Parsifal« und drei Niebelungen-Aufführungen stattfinden. Die ersteren sind für die Tage 19. 27. 28. u. 30. Juli, 8. 9. 11. u. 19. August angesetzt, der »Ring der Nibelungen« wird vom 21.—24. Juli, 2.—5. u. 14—17. August zur Darstellung gelangen. Die Aufführungen beginnen um 4 Uhr, nur die des »Rheingold« um 5 Uhr. Die Ausgabe der Eintrittskarten (20 M für jeden Tag) beginnt am 1. März, Bestellungen jedoch kann man jetzt schon beim Verwaltungsrat der Bühnenfestspiele machen, doch müssen sie sich auf mindestens 4 Aufführungen erstrecken. Karten zu den Nibelungen-Aufführungen werden nur für den vollständigen Cyklus abgegeben.

Erstes populäres Sinfoniekonzert in Mühlhausen i. Thür. am 3. Oktober 1896. Direktion: Musikdirektor John Moeller. 1. Sinfonie C-dur von Fr. Schubert. a) Andante-Allegro ma non troppo. b) Andanto con moto. c) Scherzo Allegro vivace. d) Finale Allegro vivace. 2. Ouverture zur Oper Euryanthe von C. M. v. Weber. 3. Serenade Nr. 3 für Cello, Solo und Streichorchester (Cello-Solo Herr Mothes), von Rob. Volkmann. 4. Thema mit Variationen und Marsch a. d. Suite Nr. I f. gr. Orchester von Fr. Lachner. 5. Aufforderung zum Tanz von C. M. v. Weber, für gr. Orchester von Hect. Berlioz.

[1]) Dieser Vortrag wird wegen Mangels an Raum erst in der nächsten Nummer dieses Blattes zum Abdruck kommen, ebenso die Statuten des neuen Verbandes.

Reformierte Kirche zu Dresden, d. 4. Okt. 1896. Musikalische Aufführung unter Mitwirkung der Konzert- und Oratoriensängerin Fräulein Martha Gey aus Wien (Alt) und des Königl. Kammermusikus Herrn Josef Kratina (Violine) veranstaltet von Uso Seifert, Organist der reformierten Kirche. 1. Thema mit Variationen (D-moll) für Orgel von G. F. Händel. 2. Andante cantabile für Violine mit Begleitung der Orgel von G. Tartini. 3. »Erbarmen«. Hymnus für Alt (oder Mezzosopran) mit Begleitung der Orgel von J. L. Nicodé. 4. Fantasie (Op. 101, Des-dur) in drei Sätzen für Orgel (Der Königin Elisabeth von Rumänien gewidmet) von C. Saint-Saëns. 5. a) Sarabande für Violine und Orgel von J. S. Bach-Wilhelmj. b) Intermezzo für Violine und Orgel von Wold. Voullaire. 6. »Der Du von dem Himmel bist« für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel von Franz Liszt.

Konzert in der St. Martinskirche zu Cassel am 11. Okt. 1896. Solisten: Frau Dr. Rösing (Sopran), Fräulein Else Bornmann (Violine), Herr Dr. W. Krause (Bariton), Herr Adolf Hartdegen (Violoncello) und Herr Albert Jungmann, Organist an der St. Martinskirche. Dirigent: Herr Lorenz Spengler. 1. Chöre: a) Sanctus von Karl Ludwig Drobisch. b) »Jerusalem, bekehre dich« (5stimmig) von Giovanni Pierluigi Palestrina. 2. Adagio cantabile für Violoncello von Giuseppe Tartini. 3. Arie »Meine Seele dürstet nach Gott« für Sopran von Mendelssohn-Bartholdy. 4. Chöre: a) Adoramus von Giuseppe Corsi. b) Psalm 20 für Chor und drei Solostimmen (Frau Dr. Rösing, Frau S. Schmiedehaus und Fräulein L. Grandidier) von Lorenz Spengler. 5. Arie »Es ist genug« aus »Elias« für Bariton von Mendelssohn-Bartholdy. 6. Andante religiosa für Violoncello von Georg Goltermann. 7. Chöre: a) Bitte von Ludwig van Beethoven. b) Hymne von Moritz Hauptmann. 8. Adagio für Violine von Louis Spohr. 9. Busslied, geistliches Lied für Bariton von Ludwig van Beethoven. 10. a) »Mache mich selig, o Jesu« für Sopran-Solo (Frau Dr. Rösing), Frauenchor und Orgel von Albert Becker. b) »Fürchte dich nicht«, Chor (8stimmig) von Albert Becker.

Geistliches Konzert des Saalfelder Kirchenchors in der Barfüſser Kirche zu Erfurt am 1. Nov. 1896, unter Leitung seines Dirigenten Herrn Kantor Wilh. Köhler. 1. a) Präludium für Orgel von W. H. Pachelbel. b) Orgelsatz von Samuel Scheidt. 2. Alta Trinità beata. Chor aus dem 15. Jahrhundert. 3. Improperia für vierstimmigen Männerchor von Vittoria. 4. Kyrie von Palestrina. 5. Vöglein im kalten Winter. Geistliches Volkslied. Handschriftlich bei Dr. Hans Friemoth. 6. Russischer Vesperchor von Bortniansky. 7. Andante für Orgel von A. G. Ritter. 8. Zwei geistliche Lieder f. gem. Chor von Wilh. Köhler. a) »Wenn du noch eine Mutter hast,« von W. Kaulisch. b) Wo du hin gehst. 9. Gottvertrauen, dreistimmiger Knabenchor von B. Müller. 10. Gnädig und barmherzig. Siebenstimmiger gemischter Chor von E. A. Grell. 11. Jauchzet dem Herrn alle Welt. Psalm 100 für 4- bis 7stimmigen Chor von Wilhelm Köhler.

Besprechungen neuer Musikalien und Bücher über Musik.

A. Gesänge für Frauenstimmen.

Die groſsen Erfolge des holländischen Damenterzetts im deutschen Konzertsaale haben das Interesse der Musikfreunde wieder auf den mehrstimmigen Frauengesang gerichtet. Hier und da vereinigen sich Künstlerinnen, um Duette, Terzette (deutsches Damenterzett) oder Quartette zu singen. Wir begrüſsen das freudig, denn der Frauengesang schafft eine schöne Abwechslung in die Konzertvorträge und bereichert die Haus- und Kirchenmusik in wünschenswerter Weise. Daſs es sich auch auf dem Felde der Komposition zu gunsten des Frauengesanges regt, ist ebenfalls erfreulich, denn die Litteratur ist auf diesem Gebiete nicht reich genug. *Schumanns* Romanzen für Frauenstimmen mit Klavier ad lib., zwei Hefte, und seine drei Lieder für Frauenstimmen Op. 114, ferner *Mendelssohns* drei Motetten für Frauenchor und Orgel, *Liſsts* eigenartiger 137. Psalm für Frauenstimmen, Violine, Harfe und Klavier, *Brahms'* hervorragende vier Gesänge für Frauenchor, zwei Hörner und Harfe (Op. 17) und sein 13. Psalm mit Orgelbegleitung, *Lassens* Terzett: »Die heilige Nacht« mit Violinsolo, sowie *Albert Beckers* »Weihnachten« für Frauenchor und Orgel sind die bekanntesten Werke auf besagtem Gebiete. Heute können wir ihnen einige Novitäten zufügen in folgenden Erscheinungen:

1. **C. Reinecke:** Aus jungen Tagen. Sechs Mädchenlieder für zwei Singstimmen oder zweistimmigen Chor. Leipzig, Gebr. Hug.
2. — — Fünf Gesänge für 3 weibl. Stimmen oder weibl. Chor. Ebenda.

In beiden Sammlungen zeigen sich die bekannten Vorzüge des Komponisten: flüssige Melodieen, ungesuchte Harmonieen, leichte Sangbarkeit und eine Klavierbegleitung, die immer interessant, aber nie überladen ist, die niemals das Lied zu einem Klavierstück mit obligater Singstimme macht, wie es vielen neueren Kompositionen, selbst denen von *Brahms* hin und wieder, eigen ist. Sämtliche Gesänge, namentlich aber die »leichtbeschwingten« darunter, werden ihr dankbares Publikum finden.

3. **Albert Becker:** Zwiegespräch der Kinder mit dem Christuskinde für Knaben- oder Frauenchor, Sopransolo und Orgel. Op. 88. Verlag von Oppenheimer, Hameln.

Becker ist durch seine oratorischen Werke (grofse Messe in B-moll, Selig aus Gnade, Reformationskantate) bei den Fachgenossen berühmt, durch eine Reihe kleinerer, äufserst dankbarer Lieder und Gesänge aber dem grofsen Publikum lieb und wert geworden. in dem vorliegenden bietet er wieder ein kleines Werk, welches das Zeug in sich hat, ebenso beliebt zu werden wie das allbekannte »Mache mich selig«. Freilich erfordert es einen nuancenreichen Vortrag, soll nicht die fünfmalige Wiederholung derselben Phrase im Sopransolo ermüdend wirken. Der Schlufs, welcher sich zu imposanter Höhe erhebt, erfordert eine tüchtige Solosopranistin.

4. **Pache:** Blätter und Blüten. Sechs Mädchenlieder für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung. Op. 170. Verlag von Gebrüder Hug.

Wer nach leicht sanglichen, äufserst melodiösen, mit *Abt*schem Talent geschriebenen Duetten sucht, die weniger durch *Schumann*sche Feinmalerei und Feinsinnigkeit als durch grofsen Schwung der Melodieen und Leichtverständlichkeit wirken, wähle obige Blätter und Blüten. Die in denselben gebotenen Gesänge sind für das grofse Publikum geschrieben, ohne jedoch trivial zu werden; wahrhaft schön ist namentlich darin das Abendlied (Nr. 4), welches bald so beliebt werden dürfte wie die Duette von *Mendelssohn*, zumal es den Ausführenden gar keine Schwierigkeiten bietet.

Friedrich Riegel: Hymnodia. Festgesänge aus dem 16 und 17. Jahrhundert durch das ganze Kirchenjahr für Sopran I, Sopran II und Alt (oder auch für 3 Männerstimmen). Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.

Der bekannte musikalische Mitarbeiter am grofsen *Schöberlein*schen Werke »Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs« bietet hier 50 geistliche Lieder resp. Motetten von alten berühmten Meistern, z. B. von *Gesius, Prätorius, Drese, Vulpius, Hafsler, Bodenschatz, Eccard, Isaak* im dreistimmigen Tonsatze (nur einige davon sind zwei-, andere vierstimmig gesetzt). Der Herausgeber zeigt sich hier als ein im polyphonen Stil wohlbewanderter Musiker, der jede Stimme interessant zu führen versteht. Von der ersten Sopranstimme verlangt er nur mäfsigen Umfang nach der Höhe, die dritte Stimme hingegen mufs hin und wieder bis zum g hinabsteigen. Chöre, deren Altstimmen diesen Ton nicht gut haben, können die betreffenden Nummern einen ganzen Ton höher singen, als sie aufgezeichnet sind, ohne von der ersten Stimme zu viel Höhe zu verlangen. Nicht nur Frauenchören, auch den Chören der höheren Lehranstalten möchten wir die vortreffliche Sammlung empfehlen; für diese ist keinerlei Transposition nötig.

B. Gesänge für gemischten Chor.

Seit etwa zwanzig Jahren geht eine Bewegung zu gunsten des Kirchengesanges durch Deutschland, die sich bis jetzt in zahlreichen Gründungen von Kirchengesang-Vereinen (bestehend meistens aus Erwachsenen), welche sich zu einem allgemeinen deutschen Verein zusammengeschlossen haben, geäufsert hat. Hand in Hand ging damit die Neubelebung des unbegleiteten Gesanges aus der Blüte des Kirchengesanges, also aus der Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts. Waren diese Gesänge für die bestehenden Schulkirchenchöre vielfach zu schwer, so konnten sie nun von den Kirchengesangvereinen zur gehörigen Wirkung gebracht werden. Der Strafsburger Musikschriftsteller *C. v. Jan* hat nun eine gröfsere Zahl lateinischer Kirchengesänge im Hugschen Verlag in Leipzig herausgegeben, welche auch als Ausführende nicht Schulchöre, sondern gutgeschulte Kirchengesangvereine im Auge haben. Um sie für den evangelischen Gottesdienst brauchbar zu machen, sind die Texte in die deutsche Sprache übersetzt worden. Diese Gesänge, die meistens Jahrhunderte überdauert haben, können wir leistungsfähigen Chören nur empfehlen.

Jene eben besprochenen Kirchengesang-Vereine haben auch zwei Motetten für gemischten Chor, »Gott du bist unsre Zuflucht« und »Weihnachtslied« von *C. Reinecke*, Verlag v. Gebrüder Reinecke in Leipzig im Auge. Sie sind grofs angelegt, durchaus polyphon geschrieben, auf jede Begleitung verzichtend. Gut vorgetragen, werden sie vortrefflich wirken, zumal sie dem Dirigenten Gelegenheit geben, einen seltenen Ausdrucksreichtum zu entfalten.

Leichter und auch für Schulkirchenchöre erreichbar sind: *Albert Becker*: Christus der Herr und Passionslied, die im Verlag von Oppenheimer, Hameln, erschienen sind. Das erstere ist ein geistliches Volkslied, welches namentlich durch den Kontrast der ersten 8 Takte mit dem Nachsatze aufserordentlich wirkt. Im 8. Takte ist ein Ritardando (welches allerdings nicht vorgeschrieben ist) anzubringen, worauf dann die drei untern Stimmen als Begleitung ganz zurücktreten, während die Sopranstimme solistisch hervortritt. Die Sängerinnen haben die höchsten Töne mit Kopfstimme zu nehmen, damit die reizende Melodie auch reizend gesungen wird.

Das sechzehntaktige Passionslied verlangt weiche Tongebung und Passionsstimmung, um durchschlagend zu wirken. — Wir wollen übrigens nicht verfehlen, zu bemerken, dafs beide Lieder auch für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel oder des Klaviers erschienen sind.

Fr. Riegel: Ein Advents-Madrigal und drei Weihnachtslieder für gemischten Chor. Langensalza, Verlag von Hermann Beyer & Söhne.

Schütze: 4	Motetten.	Op. 5.	für vierstimmig gemischten Chor zum Gebrauche beim Gottesdienste.
— — 8	„	Op. 6.	
— — 7	„	Op. 7.	
— — 3	„	ohne Opuszahl	

Ebenda.

Obige Motetten können ebenfalls schon von kleinen Chören zur Aufführung gebracht werden, ohne dafs sich aber gröfsere ihrer zu schämen brauchten. Besonders weisen wir auf das von *Riegel* gesetzte erste Weihnachtslied: Morgenstern der finstern Nacht nach einer Melodie von *Silesius* aus dessen Hirtenliedern und auf das ebenfalls von *Riegel* harmonisierte alte bergische Weihnachtslied: »Maria durch den Dornwald ging« hin. Von *Schütz* gefallen uns namentlich die 3 Motetten (ohne Opuszahl) »Selig sind die Toten«, »Bleibe bei uns, denn es will Abend werden« und »Ich harrete des Herrn«. Nr. 2 (Bleibe bei uns) gehört mit zu den schönsten und dankbarsten Kompositionen, die wir auf diesen Text kennen. Die Stimmführung in demselben ist meisterhaft. Die Opera 5, 6 und 7 zeigen vorzugsweise einen homophonen Tonsatz mit ausgeprägtem Liedcharakter. Die melodische Erfindung ist gut, die Harmonien sind ungezwungen, so dafs die Kompositionen angenehm zu singen und angenehm zu hören sind.

Wegen Raummangels können die uns vorliegenden einstimmigen Lieder und Klavierstücke nicht besprochen werden. Doch möchten wir es uns nicht versagen, auf »Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte« von *Max Kretschmar* Op. 4, 5, 11 u. 14 (Verlag von Sommermeyer in Baden-Baden) und auf »Lose Blätter«, Melodische Stücke zur Übung und Unterhaltung für Pianoforte komponiert von *Paul Hoppe* Op. 38 (Verlag von Hermann Beyer & Söhne, Langensalza) empfehlend hinzuweisen, indem wir uns vorbehalten, in der nächsten Nummer auf dieselben zurückzukommen.

Robert Musiol hat im Verlage von Hoffarth in Dresden ein Büchlein über den früh verstorbenen Tondichter *Hugo Brückler* erscheinen lassen, dessen Lektüre wir empfehlen in der Hoffnung, dafs dann die Lieder des Komponisten allgemeiner bekannt werden, was sie nach den Ausführungen des Herrn *Musiol* (wir selbst kennen sie noch nicht) reichlich verdienen.

Briefkasten.

Herrn Gutsbesitzer H. in G.: Das von Ihnen gesandte Choralbuch ist ein Lautenbuch aus dem Jahre 1742. Die darin enthaltenen Zeichen gehören nicht zur Generalbafsschrift, sie geben überhaupt nicht die Tonhöhe, sondern die Griffe auf der Laute (Lautentabulatur) an. Die Laute ist uralt, schon die alten Ägypter kannten sie, später wurde sie Lieblingsinstrument der Araber, von denen sie auch den Namen hat. Durch die Kreuzzüge kam sie und ihre Abart, die Mandoline, zu uns. Bis zu Ende des 17. Jahrhunderts war sie im Hause das Lieblingsinstrument, wie etwa heute das Klavier, auch als Orchesterinstrument war sie allgemein verbreitet, bis sie durch die Violine verdrängt wurde. Näheres finden Sie in *Riemanns* Musiklexikon. Ein Kenner und Sammler von Lautentabulaturen ist unser Mitarbeiter Herr *Wilh. Tappert* in Berlin.

Herrn Z. in W.: Gedichte wird unser Blatt nur in sehr seltenen Fällen bringen.

Unsere Haus-Musik billige Ausgaben der Werke klassischer u. moderner Komponisten, in vorzügl. Ausstattung. Nach Schwierigkeitsgraden geordnet. Preisverzeichnis kostenfrei.

P. Pabst, Leipzig.
Musikalien - Grofs - Sortiment.
Hoflieferant Sr. Maj. d. Kaisers v. Rufsland.

Professor **Albert Becker**

Op. 71, No. 4. **Weihnachtslied** „Sel'ge Stunde" für gemischten Chor u. Orgel. Part. 1,50. à Stimme 0,15.

Flieg. Blätt. f. evang. Kirchenmusik: Vorliegendes Weihnachtslied ist ein wahres Cabinetstückchen, welches die weihevolle Festes-Stimmung in lieblichster und erhebenster Weise zum Ausdruck bringt.

Neu: Op. 71, No. 5. Passionslied „JesuWunden". No. 6. Christus der Herr.
a) für gem. Chor. Part. 0,60. à Stim. 0.15.
b) für 1 Singst. u. Orgel od. Klavier. à 0,60.

Op. 88. **Zwiegespräch der Kinder mit dem Christkinde** für 4stim. Knaben- od. Frauenchor, Sopransolo u. Org. Part. 1,50. à Stim. 0,15.

Für Weihnachten.

Reinecke, Carl, 2 leichte Fantasien für Klavier. No. 1. Stille Nacht. No. 2. O Sanctissima. à 1,—.
Sartorio, A., O selige Weihnachtszeit. 1,20. Eine ganz reizende leichte Fantasie für Klavier.
Kron, Louis, Des jungen Geigers Christnachtstraum. Leichte Fantasie für Violine und Klavier. 1,30.

Kostenlose Ansichts-Sendungen! Kataloge!

Herm. Oppenheimer, Hameln
(gegr. 1867)
Spezial-Geschäft für Orgel u. Kirchenmusik.

Kirchenmusikalien-Verlag
von **H. W. Schlimpert** in **Meissen.**

Gast, F. W., Kgl. Musikd., **Schatz leichter Kirchenmusiken** für Orgel und **gemischten Chor.** 36 Hefte à 1 M. Singstimmen hierzu à 10 Pf. *Orchesterstimmen* à 20 Pf.
— — **Die Dorfkirche,** Kirchengesänge für Sopran und Alt mit Begleitung der Orgel. 20 Hefte à 50 Pf. Singstimmen à 10 Pf.

Schönfelder, E., Musikd., **Festgottesdienst auf dem Lande.** Kirchenmusiken für kleinere Orchester u. gem. Chor. Kpl. 20 M.

Schurig, V., Kgl. Musikd., **Kirchenges.** f. Sopr. u. Alt mit Begl. d. Orgel. 4 Hefte à 1 M. 50 Pf.

Zier, Op. 4. **Brautlied** v. Gerok: Wo du hingehst. Duett f. Sopr. u. Alt m. Begl. d. Orgel. 1 M. 50 Pf.

Kaufmann, Ad., Kirchenges. f. Sopr. u. Alt mit Begl. d. Orgel. 2 Hefte à 1 M. 25 Pf.

Prospekte gratis und franko.

Pianinos von 440 M an.
Flügel, 10jährige Garantie
EMMER
Harmoniums von 90 M an.
Abzahlung gestattet.
Bei Barzahlung Rabatt u. Freisendg.
W. EMMER, Berlin C., Seydelstr. 20.
Pianoforte- und Harmonium-Fabrikant.

Grosse Auflagen! Niedriger Preis bei prächtiger Ausstattung!
In 7. Auflage erschien soeben:

Joh.es **Plag's Christgeschenk** für fromme Kinder

das vollständigste und **beste**
nur die **25** wirklich **beliebtesten Weihnachtslieder aller Konfessionen** — keine Choräle — enthaltende

Weihnachtslieder - Album

leicht aber brillant gesetzt für **Klavier** (oder Harmonium) mit oder ohne 2stimmiger Gesang-Begleitung
in weiten Kreisen schon **sehr beliebt** gewordene **durch die** für kleine und grofse Sänger praktische und **stets hochwillkommene**
Gratis-Zugabe von 3 Melodie- und Text-Heften.

Preis M 1,50.

NB! Die **Melodiehefte** für 2stimm. Chorgesang **einzeln je 20 Pf.** netto.

Zu beziehen durch *alle* Buch- und Musikalienhandlungen event. gegen Einsendung des Betrages (M 1,50 = Fr. 2,—) in Briefmarken *postwendend direkt* und *franko vom Verlag*

Bayrhoffer Nachf. A. Bock, Düsseldorf a. R.

Carl Simon, Musikverlag, Berlin SW. 12, Markgrafenstr. 21.

Praktische Werke für das Harmonium.

Allihn, Max, Wegweiser durch die Harmonium-Musik. Ausg. A mit Anhang . M 1,50
— Ausg. B mit Vorwort (Harmoniumbau) und Anhang . . . . M 1,80
— Ausg. C. Dasselbe gbdn. mit Papierdurchschufs . . . . M 3,—
— Ausg. D. Vorwort: Einiges über Harmoniumbau, -Spiel und Noten . . . . M —,50
— Ausg. E. Anhang: Carl Simon, Verzeichnis von Harfen-, Harmonium-, (Orgel-), Ensemble-Musik, Melodramen und Weihnachtsmusik mit Harmonium. Für Konzertspieler unentbehrlich . . . . M —,30

Reinhard, Aug., Etwas vom Harmonium. Ein Beitrag zur Erklärung des Wesens des Harmoniums (bis zu 2 Expl. gratis). 10 Exempl. . . . . M 1,—
— Gröfsere Partie-Bezüge nach Übereinkunft. Z. Beisp. 100 Expl. . . . . . M 6,—

Diese kleine Schrift von dem bekannten Harmoniummeister Aug. Reinhard ist aufserordentlich geeignet in Musiker-Kreisen Vorurteile zu beseitigen, Licht und Verständnis zu bringen, auch den Zöglingen der Musikschulen, Seminare und jedem Harmoniumfreunde ein wirkliches Bild von der Zukunft des vervollkommneten Harmoniums zu geben.

Simon, Carl, Harmonium-Musik-Sortiments-Katalog, Bd. II. . . . . M 1,—
— **Auswahl-Musikverlags-Katalog** und Nachtrag I und II *gratis.*

Im Febr. 1897 wird in *3ter Aufl.* erscheinen:

*)**Riehm, Wilh., Das Harmonium, sein Bau und seine Behandlung** mit vielen Figurentafeln . . . . netto M 2,—, gebdn. netto M 2,50

Diese einzig in seiner Art dastehende Schrift bietet für jeden Musiker, Instrumentenbauer und -Händler, auch jedem Besitzer eines Harmoniums einen offenen Einblick in die Technik des schönen Haus- und Konzertinstruments.

*) *Vorausbestellungen werden schon jetzt entgegen genommen.*

NB. Obige Harmoniumschriften gegen Einsendung der Beträge od. durch jede Buch- u. Musikhandlung zu beziehen.

Neue

geistl. Chorwerke a capella.

Vogel, Moritz, Op. 49. 2 Psalmen f. gemischten Chor.
a) Psalm 100, Partitur und Stimmen (à 25 Pf. netto) M 2.— netto.
b) Psalm 33, Partitur und Stimmen (à 25 Pf. netto) M 2.— netto.
— — Op. 50. Gloria und Salvum fac regem für gemischten Chor. Partitur und Stimmen (à 25 Pf. netto) M 2.— netto.
— — Op. 59a. O, segensreicher Vater, segne! Partitur u. Stimmen (à 20 Pf. netto) M 1,40.
— — Op. 59b. Gott Vater, lafs zu deiner Ehre. Partitur u. Stimmen. (à 20 Pf. netto) M 1,40.
— — Op. 62. Drei patriotische Gesänge für 2 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Festgesang. Nr. 2. Bitten. Nr. 3. Zum Gedächtnis Kaiser Wilhelms I. Partitur M 1,20 netto, jede Stimme à 20 Pf. netto.
— — Op. 63. Zwei Psalmen mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Psalm 33, Freut euch des Herrn (2-stimmig). (Zu Weihnachten.) Nr. 2. Psalm 104, Lobet den Herren (3-stimmig). Partitur M 1,— netto, jede Stimme à 15 Pf.

Verlag von **Otto Junne** in **Leipzig.**

Hervorragende neue Erscheinungen:

Carl Reinecke. Op. 224. **„Herr Gott, du bist unsre Zuflucht für und für."** (Text deutsch und englisch.) Motette für 4st. gem. Chor a capella.
Partitur 1,50 M. Chorstimmen (à 30 Pf.) 1,20 M.

— — Op. 231. **Weinachtslied. „Erklinge, Lied, und werde Schall."** (Text deutsch und englisch.) Motette für 4st. gem. Chor a capella.
Partitur 1 M. Chorstimmen (à 15 Pf.) 60 Pf.

Ernst Strube. Charfreitagsgesang. „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" für 4st. gemischten Chor a capella.
Partitur 80 Pf. Chorstimmen (à 15 Pf.) 60 Pf.

Früher erschien:

Carl Reinecke. Op. 208. **Schneeweifschen und Rosenroth** für 3 Solostimmen (2 Sopr. 1 Alt), 3st. weibl. Chor, Pianoforte u. Deklamation. Märchendichtung von Heinr. Carsten. (Text deutsch u. französisch.) Klavierauszug 7 M., die Solostimmen 9 M.
Die drei Chorstimmen (à 1,20 M) 3,60 M
Vollständ. Textbuch 1 M. Text der Gesänge 10 Pf.

Das Leipzig. Tagebl. schrieb über dieses Werk: „. . . . . ., welches wir unter den erschienenen durchkomponierten Märchenkompositionen als die vollendetste bezeichnen möchten."

H. Zerniat. Op. 18. **Deutsches Volks-Liederspiel** für 4 Solostimmen und gemischten Chor und Klavierbegleitung. Klavierauszug 3 M. Chorstimmen (à 50 Pf.) 2 M.

Ansichtssendungen stehen gern zu Diensten!

Gebrüder Reinecke, Herzogl. Sächs. Hofmusikalienhandlung.
Marienstrafse 21. **Leipzig.** Marienstrafse 21.

---

18. Jahrg. Jedem sich für Militair-Musik Interessierenden ist zu empfehlen die 18. Jahrg.

Deutsche Militair-Musiker-Zeitung (Prager.)

Man abonniert bei allen Postanstalten (eingetragen u. t. Nr. 1757.) zum Preise v. 1 M 50 Pf. für das Quartal; bei direkt. Zusendung seitens der Expedition in Berlin SW. Schöneberger str. 27 1 M 80 Pf. incl. Österreich und Ungarn, für das übrige Ausland 2 M 10 Pf.

Weihevolle Stimmung
zaubert der Vortrag von **R. Sehm Op. 30,**
Weihnachtsglocken für Klavier 1,00. für Klav. u. Violine 1,20.
Geg. Einsendung des Betrages auch in Marken bei
Karl Fritzsche, Musikalienhandlung, Leipzig.

---

30 reizende Klavierstücke
beliebt. Komponisten statt 30 M nur **4 M.** Verzeichnis gratis.
Richard Nosske, Leipzig 16.

Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Die
Frühlingsfeier
Ode
von **F. C. Klopstock**
für Chor, Solostimmen und Orchester
komponiert von
Ernst Rabich.
Op. 24.

Orchester-Partitur und 1 Satz Orchester-Stimmen 14,— M.
Klavierauszug-Partitur 3,— M,
Stimmen —,80 M.

„Wir lernten in dieser neuen Tonschöpfung ein meisterhaftes Werk, reich an Tonmalerei von effektvollster Wirkung kennen . . ." (Dorfzeitg. 1896, S. 1492.)

„Klopstocks begeisterungsvolle Ode stellt an den Komponisten hohe Anforderungen in Bezug auf Schwung und Kraft, aber hier sind diese mit Talent erfüllt . . . Wir müssen das von reichem Talent zeugende Werk in jeder Weise anerkennen." (Saalfelder Krsbl. 1896, Nr. 110.)

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Einstimmige Gesänge.

Blumenthal, Paul, Op. 56. Der 61. Psalm für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums . . . . M 1,20.
— Op. 64. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Ged. v. Wildenbruch. Nr. 1. Maiglöckchen M 1,—. Nr. 2. Die Verlorene M —,75 Nr. 3. Trinkspruch. Für eine hohe Stimme M 1,—.
— — Für eine tiefe Stimme . . . . . M 1,—.
Burgstaller, E., Op. 1. Ruhe in der Geliebten. Gedicht von Freiligrath f. eine Singstimme mit Pianofortebegl. M 1,—.
— Op. 2. Zwei Lieder für eine Mezzo-Sopran- oder Baritonstimme. (Nr. 1: „Gute Nacht." Ged. v. Dräxler-Manfred. Nr. 2: „Du fragst." Ged. v. R. A. Götting.) . . M —,60.
Götze, Carl, Op. 25. „Allmächtiger Gott u. Vater", Gebet für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel . . M —,75.
Götze, Eduard, Op. 3. Geistliches Lied für eine Singstimme mit Orgel- oder Klavierbegleitung . . . . M —,40.
Hoppe, Paul, Op. 4. Niobe. Konzert-Scene für eine Altstimme. Mit Pianofortebegleitung . . . . M 1,50.
— — Mit Orchesterbegleitung . . . . M 4,—.
— Op. 5. Drei Mädchenlieder von E. Geibel für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte . . . . M 1,—.
— Op. 10. Fünf Lieder für eine mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung . . . . M 1,20.
— Op. 11. Am Weihnachtsabend. Lieder und Gesänge zum Gebrauch für die Weihnachtsfeier im Familienkreise für eine oder zwei Singstimmen, auch für Pianoforte allein spielbar . . . . Partitur M 1,—.
— Op. 12. Zwei Lieder f. eine Singstimme mit Pianofortebegl. M —,60.
— Op. 13. Kinderlieder-Album. Für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung . . . . M 2,50.
— Op. 16, Nr. 1. Gute Nacht, mein Lieb . . . . . M —,60.
— Op. 16, Nr. 2. Zwei Äuglein braun. Lied für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte . . M —,60.
— Op. 17, Nr. 3. Die stille Rose . . . . M —,50.
— Op. 17, Nr. 6. Ich will Dir's nimmer sagen . . . M —,50.
Hoppe, Paul, Op. 21. Zwei Lieder im Volkston . . . M —,75.
— Op. 22. Zwei Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte . . . . M 1,—.
— Op. 23. Drei Lieder im Volkston . . . . M 1,—.
— Op. 28, Nr. 1. Am Ort, wo meine Wiege stand . . M —,50.
— Op. 28, Nr. 2. Madonna . . . . M —,60.
— Op. 29. Zwei Lieder . . . . M —,60.
Klauwell, Otto, Op. 3. Mädchenlieder von E. Geibel. Für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung . . . . M 1,—.
— Op. 32. Vier Lieder. Nr. 1. Liebeshoffnung. Gedicht von Reineck. Nr. 2. Liebesglück. Gedicht v. Eigendorff. Nr. 3. Schliefse mir die Augen beide. Gedicht von Storm. Nr. 4. Mein und Dein. Gedicht von Fischer. Für 1 Sopranstimme m. Begleitung d. Pianoforte M 1,20.
Maier, Anton, Op. 49. Zwei Gesänge nach Gedichten von Moritz Graf Strachwitz.
Nr. 1. Wie ein fahrender Hornist sich ein Land erblies M 1,20.
Nr. 2. So mufs ich denn geben dahin . . . . . M —,60.
— Op. 69. Des Kindes Weihnachten in Sang u. Klang. 10 Jugendlieder, gedichtet von Franz Dittmar, für 1- oder 2stimmigen Gesang u. leichte Klavierbegleitung M 1,20.
Rabich, E., Op. 23. Fünf geistliche Volksweisen zum Gebrauche in Kirche und Haus für eine Singstimme mit Klavier-, Orgel- oder Harmonium-Begleitung . . . M 1,20.
Schurig, Volkmar, Op. 25. Deutschland Hoch! (Kaiserlied.) Dichtung von F. W. Runze. Ausgabe für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung . . . . M —,40.
— Op. 33. Psalm 21. „Herr, der König freuet sich." Für eine Singstimme mit Orgel-, Harmonium- oder Klavierbegleitung . . . . M 1,20.
— Op. 35. Viktoria. Gedicht von F. W. Runze. Ausgabe für hohe und tiefe Stimme . . . . . . à M —,60.
— Op. 39. Vier Lieder f. eine Singst. mit Begl. des Pianoforte. Nr. 1. Wenn auch spät. M —,75. Nr. 2. Ob ich an Dich gedacht M —,50. Nr. 3. Die goldene Zeit. M —,50. Nr. 4. Am Rhein . . . . . M —,75.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

I. Jahrgang.
1897.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

No. 2.
Ausgegeben am 1. Febr. 1897.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Franz Schuberts Bedeutung für die Hausmusik.

Zu Schuberts hundertstem Geburtstag.

Von **Bernhard Vogel.**

Seit Monaten rüstet sich die gesamte musikalische Welt zur würdigen Feier von *Franz Schuberts* einhundertstem Geburtstag (31. Jan. 1897), Eine Begeisterung für dieses bedeutsame Jubiläum durchzieht alle Lande wie sie in gleicher Stärke nicht wieder erlebt worden seit 1870, als es galt, *Beethovens* einhundertsten Geburtstag mitten im winterlichen Waffengetöse und blitzschnell eindringenden Siegesnachrichten aus Frankreich zu feiern; hat sich doch jeder längst zum Bewufstsein gebracht, dafs in *Franz Schubert* einer der Heroen zu verehren ist, der in unmittelbarer Nähe unserer drei Klassiker einen Ehrenplatz sich errungen und mit der universalen Richtung seines Schöpfergeistes ihnen am nächsten kommt unter den Tondichtern des neunzehnten Jahrhunderts.

Was verdankt ihm, der die *cdur*-Symphonie und die unvollendete aus *hmoll* uns hinterlassen, die Orchesterlitteratur! Wie herrliche Besitztümer hat er mit seinen Trios, Quartetten, Quintetten, seinem Octett der Kammermusik zugeführt, welch' einen Phantasiereichtum birgt allein das geistestiefe *Dmoll*-Quartett (mit den Variationen über das Lied: »Der Tod und das Mädchen«) in sich! Und wenn der Jubilar auch mit seinen Opernversuchen auf der Bühne festern Fufs zu fassen aus triftigen Gründen niemals vermocht hat, wie anmutvoll und sinnig sind doch auch in ihnen so manche Einzelheiten, die auf der Stirne den Stempel lyrischer Meisterschaft tragen!

Was liegt der Tendenz dieser Zeitschrift näher, als darüber sich von neuem ins Klare zu setzen, was ihm, der wie ein Kaiser über weite mächtige Reiche herrscht, die Provinz der Hausmusik zu danken hat? Er, der Sprofs einer mit Kindern fast überreich gesegneten Familie, hat als Knabe frühzeitig die beseligende Macht der Kunst im häuslichen Kreise empfunden; und er, der seine nur zu kurze Lebenszeit im Junggesellenstande beschliefsen sollte, bereicherte die Hausmusik auf das ausgiebigste!

In seinen Klavierkompositionen zu zwei Händen fliefst unversiegbar ein Phantasiestrom, in dem sich sein stimmungsreiches Innenleben getreulich abspiegelt. Mag er sie nun bezeichnen als Impromptus, Phantasiestücke, moments musicals, allerorten findet Geist und Gemüt ausgiebigste Nahrung und das Ohr nimmt mit hoher Befriedigung Klangverbindungen entgegen, die bei den Klassikern in solchem schmeichlerischen Reize noch nicht zu finden. Die musikalische Romantik, jene mondumhellte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, thut sich hier auf in der alten Pracht; ob *Schubert* nun wie in dem *cmoll* Impromtu seinen Gedanken breitern Formen anvertraut oder sie in die knappsten Formen giefst, wie z. B. in dem vielgeschätzten

fmoll-moment, — beide Stücke sind dann auch öfters für Orchester übertragen worden — hier wie dort glauben wir den Flügelschlag holder Genien zu vernehmen, die beglückende Geheimnisse uns zu verkünden haben.

Welch' blühendes Leben in seinen »Tänzen«, »Ländlern«, überhaupt in allem, was er in Tanzform komponiert hat! Sie elektrisieren nicht allein das Ohr, sie wecken auch, weil wurzelnd in einem reichen Gemüt, die wahre Freude am Dasein, mit denen alle pessimistischen Anwandlungen, die nur zu oft das moderne, angekränkelte Geschlecht heimsuchen, am heilsamsten sich bekämpfen lassen. Eine gesunde Gefühlswärme, himmelweit getrennt von falscher Sentimentalität, die sich zu jener verhält wie Talmi zu echtem Gold, behält auch in der schlichtesten Tanzweise die Oberhand, und die spezifische Wiener Treuherzigkeit, die wohl hin und wieder auch etwas von jenem sorglosen Phäakentum merken läfst, das schon in Schillers »Xenien« andeutungsweise gestreift wird, findet bei *Schubert* die schmeichelhafteste musikalische Verherrlichung.

Mit diesen kurzen Phantasiestücken ist *Schubert* vorbildlich geworden für alle späteren Klavierkomponisten. Wenn nach ihnen *Mendelssohn* heraustrat mit den »Liedern ohne Worte«, *Schumann* mit den »Kinderscenen«, dem Jugendalbum etc., so greifen sie bald bewufst, bald unbewufst, auf *Schubert*sche Gedankensphären zurück, und so wenig sie sich zu Kopisten erniedrigen, so steht doch aufser Zweifel, dafs *Schubert* als der Pfadfinder auf diesem Gebiete zu betrachten und für alle Zeiten hoch zu preisen ist.

Welche Kostbarkeiten *Schubert* gerade für die Hausmusik in seinen Sonaten aufgehäuft hat, ist noch viel zu wenig der Allgemeinheit bekannt. Zwar würde jeder sie überschätzen, der ihnen etwa unmittelbar neben *Beethoven* einen Platz anweisen wollte: erhebt sich doch keine von ihnen zu jener Höhe der Gedankenfülle noch auch zu jener ehernen Geschlossenheit in der musikalischen Ausgestaltung, wie wir sie in *Beethovens* ersten Werken antreffen.

Warum aber an sie, die doch den eigenen Mafsstab in sich selbst tragen, den *Beethoven*schen anlegen? Und wie reich enthüllt sich die Individualität des Meisters! Mag er nun süfser Melancholie sich überlassen oder sich aufraffen zu energischer Thatenfreude, immer schöpft er aus krystallhellem Melodiequell.

Die *a moll*-Sonate (Op. 42) nimmt vielleicht den ersten Rang ein unter ihren Geschwistern; sogleich im ersten Allegro decken sich Inhalt und Form erschöpfender als in der Mehrzahl der übrigen Sonatensätze.

Die Melodieblüte des *cdur*-Andante ($\frac{3}{8}$) strömt in zierlichen Variationen gar lieblichen Duft aus; im Scherzo regt sich *Beethoven*scher Humor, im Trio schwärmerische Sehnsucht. Wie keck und kontrastbelebt, teilweise an Zigeunerweise gemahnend, stürmt das Finale dahin!

In der *Ddur*-Sonate (Op. 53) tritt der langsame Mittelsatz (*adur* $\frac{3}{4}$) mit seiner wunderlieblichen, fast weiblichen Innigkeit in der Hauptcantilene und das wie ein jugendfrischer Held zu Sieg und Kampf hinauseilende Scherzo in den Vordergrund, während das Allegro vivace (I. Satz) und das Rondo bei allen hübschen Einzelheiten sich doch mehr in die Länge ziehen, als bei der Begrenzung ihres Inhaltes nötig erscheint.

Man glaubt in einen Blumengarten zu treten, voll Duft und leuchtendem Farbenspiel, wenn das Allegro moderato der *A dur*-Sonate (Op. 120) anhebt. Wie treu und innig, gleich winkenden Vergifsmeinnichtaugen, blickt uns das *Ddur*-Andante an! Echte Rondoheiterkeit durchklingt das Finale.

Weiter verschlungene melodische Fäden weist das Allegro moderato der *Esdur*-Sonate (Op. 122) auf, deren Seitensatz an den edelsten Volksliedton gemahnt; ein melancholischer Hauch charakterisiert das liebliche *g moll*-Andante, während dem mit mancher rhythmischen Überraschung gewürzten Menuett joviale Beschaulichkeit, dem Finale ($\frac{6}{8}$) eine glückliche Mischung von Humor und Elegik eigen ist.

Mag der Gesamteindruck der ersten *a moll*-Sonate viel bedeutsamer sein, als der der zweiten aus der gleichen Tonart (Op. 143), so enthält doch auch sie im Allegro giusto viel Schönes, besonders nach Seite der starken Kontrastierung des grüblerischen, dem Welträtsel nachsinnenden Hauptthemas und des Seitensatzes voll elegischer Ahnungsseligkeit.

Sehnsuchtsbeflügelt blickt das Andante *(fdur)* in die Ferne; das Finale, in lebendigen Triolen imitatorisch beginnend, mündet ein in Seitensätze, in denen Energie und Grazie zwanglos sich ablösen.

Frischzugig hebt die *Hdur*-Sonate (Op. 147) an, gewinnt im Andante einen lieblichen lyrischen Ruhepunkt, und klingt wie ein Vorbote an *Mendelssohns* »Lieblingsplätzchen«; das *gdur*-Scherzo und das freundliche Finale runden die anspruchslose, aber sehr wohllautende Sonate gefällig ab.

Die dritte *a moll*-Sonate (Op. 164) birgt die kostbarste melodische Perle in sich mit dem Allegretto quasi Andantino (*E dur* $\frac{2}{4}$); mit jenem *B dur* Zwischenakt einer Rosamunde stimmungsverwandt, prägt es sich mit ihm sofort dem Ohr und dem Herzen tief ein, und eine Reihe fesselnder Modifikationen sorgt dafür, dafs dem Thema immer neue Reize erwachsen.

Die *c moll*-Sonate (ohne Opuszahl) wagt im ersten Allegro pathetischen Hochflug, schwelgt im *As dur*-Andante in lyrischer Seligkeit, schlägt im Menuett kräftigere Saiten an, erinnert im Finale etwas an das Analogon in *Beethovens Esdur*-Sonate (Op. 31, No. 3), ohne freilich in der Entwickelung, die allzu redselig wird, die Präzision des Vorbildes zu erreichen; wenn man gewisse Weitschweifigkeiten der

Adur-Sonate (ohne Opuszahl) in ihren Ecksätzen überwunden hat (dem Finale liegt ein von *Schubert* mehrfach bearbeiteter Lieblingsgedanke zu Grunde), verweilt man mit um so gröfserer Freude bei dem zartempfundenen, von der Wonne der Wehmut durchdrungenen *fismoll*-Andantino (3/8) und dem frohgelaunten, mit einem drolligen Trio geschmückten Scherzo. Von der letzten Sonate *Bdur* gilt das ähnliche; auch bei ihr ruht der Schwerpunkt im Adagio und Scherzo, während das erste Allegro und das Finale mehr in Einzelheiten als im Gesamteindruck sympathieweckend sich erweisen. Alles in allem enthält der *Schubert*sche Sonatenband (Ausgabe Peters) so viel Zartes, Stimmungvolles, dafs jeder Freund edler Hausmusik aus ihnen oft genug Trost und Erquickung sich holen kann.

Und welche Bereicherung verdankt ihm die Litteratur für Klavier zu 4 Händen! Auf diesem Gebiet ist er ein wahrer Krösus, der weder einen irgendwie ebenbürtigen Vorgänger noch einen gleich fruchtbaren Nachfolger aufzuweisen hat. Was unsere Klassiker *Haydn, Mozart, Beethoven* auf diesem Gebiete geschaffen, fällt nicht ins Gewicht; und das Schöne, Liebenswürdige, Charakteristische, was uns *Weber* an 4händigen Stücken geschenkt, hält mit den *Schubert*schen Reichtümern nach keiner Weise einen Vergleich aus.

Der Komponist hat sich für den vierhändigen Klaviersatz eine eigene, in ihrer Art noch heute nicht übertroffene Technik gebildet, die ihm in seinen Gebilden eine Fülle und Wohlklang, zugleich eine überaus anregende Beschäftigung beider Spieler in einer nichts weniger als komplizierten Darstellungsweise erreichen liefs. Selbst *Schumanns* viel später entstandene Bilder aus dem Osten (nach *Rückerts* Makamen des Hariri) stehen im pianistischen Klangreiz hinter den besten *Schubert*schen Kompositionen zu 4 Händen noch zurück.

Wo anfangen, wo aufhören in der Würdigung dieser von melodischem, harmonischem Zauber übergossenen Tondichtungen! Was *Schubert* in der Variationenform uns geschenkt, was er uns dargeboten in denen aus *Emoll* (*Beethoven* gewidmet, der darüber sehr erfreut gewesen sein soll), in denen aus *Asdur, hmoll, cdur*, zählt zu dem Geistvollsten, Anmutigsten, Klangreichsten, was die Weltlitteratur aufzuweisen hat. Das kombinatorische, das harmonische Gefüge, die Rhythmik, allen voran aber die Eindrucksgewalt der Melodik vereinigen sich zu einem Bunde von unbeschreiblicher Genufsquelle.

Und welche fascinierende Schönheit in seinen Polonaisen! Wir verzichten, sie einzeln aufzuzählen, weil jede ein tönendes Juwel für sich ist! Dasselbe gilt von den deutschen Tänzen! Über die vierhändigen »Märsche« liefse sich eine ausführliche Monographie schreiben, die über den Stimmungsgehalt dieser festumgrenzten Miniaturen sich zu verbreiten hätte; bald, wie in den berühmten »Reitermärschen«, führt er uns zu militärischem Glanz und festlicher Parade, bald auch verweilt er wehmütig bei Ereignissen des bürgerlichen Lebens; hier atmen die »Märsche« nur Lebenslust und österreichische, speziell wienerische Gemütlichkeit, dort wieder melden sie das Leid, das irgend einen gequälten Erdenpilger getroffen. Freude und Schmerz ziehen auch hier traulich neben einander her und umschlingen sich zu gefälliger Mischung.

Die grofse *fmoll*-Phantasie, das schöne *Ddur*-Rondo mit dem Titel: Unsre Freundschaft ist unveränderlich (Notre amitié est invariable), bei dem man gegen den Schlufs, wo die Hände sich ineinander verschränken, ganz von selbst zum Zeugen einer Verbrüderungszene wird, ein nicht minder liebliches *Adur*-Rondo, das bedeutsame Charakterstück »Lebensstürme«, die zierliche *Bdur*-Sonate hält jeden fest, der nur einmal sie zu guter Stunde mit einem sympathischen Spielgenossen sich zum Vortrag gebracht.

Alle diese Werke aber beugen sich in Demut vor dem »Divertissement hongrois« *(gmoll)*: hier begegnet uns eine der eigenartigsten, reichhaltigsten und zugleich epochemachendsten Schöpfungen des Meisters: ohne sie wäre das Wesen, der Charakter der ungarischen Volksweise kaum zum Verständnis des Deutschen gelangt; ohne sie besäfsen wir schwerlich *Liszts* Ungarische Rhapsodien oder die *Brahms*schen Ungarischen Tänze; alles Gründe, die ein sorgsames Studium gerade dieser Komposition dringend notwendig erscheinen lassen! Und zu diesen Edelsteinen der Instrumentalmusik gesellen sich noch in kaum übersehbarer Fülle alle die Demanten der Vokallitteratur, mit denen *Schubert* in seinen Liedern die deutsche Hausmusik für Zeit und Ewigkeit beglückte. Mag man staunen über seine Fruchtbarkeit als Liederkomponist — neuesten Zusamenstellungen zufolge giebt es über 600 Lieder von ihm, — so ist die Qualität seiner Gesänge, indem unter ihnen kein einziges von absoluter Wertlosigkeit sich nachweisen läfst, nicht minder hervorhebenswert, und aus keinem Lyriker hat denn auch die deutsche Hausmusik so viel Gewinn gezogen wie aus *Schubert*, vorausgesetzt, dafs man das Gebiet ihrer Verwertbarkeit nicht zu sehr begrenzt und nicht grundsätzlich Lieder erotischer Färbung ausschliefst: Wenn aber wie schon *Fr. Rückert* gesungen »Die Liebe ist der Dichtung Kern, die Liebe ist des Lebens Stern«, warum sollte das Lied, der Liedersänger im häuslichen Kreise ängstlich ihr aus dem Wege gehen?

Der Cyklus von der »schönen Müllerin«, »Winterreise«, »Schwanengesang« ist wohl noch von keiner Seite ernsthafter beanstandet worden: was ist reiner als der Ausdruck wahrer Liebe, die auf- und untergeht in den Wonnen und Wehen des Scheidens und Meidens, des Wiedersehens nach langer Trennung? Und auf diesem Grundgedanken

baut sich die Mehrzahl der *Schubert*schen Lieder auf, nirgends streifen sie Unedles, nirgends schüren sie die Flammen niederer Leidenschaft, überall bleibt die Seele ungefährdet.

Mag er wie im »Heideröslein« oder im »Lindenbaum« den edlen Volkston anschlagen, mag er im »Erlkönig« eine der gewaltigsten Balladen schaffen, im »Doppelgänger« ein düsteres Nachtstück hinstellen, in den »Trocknen Blumen« Wehmut und Hoffnungsfreude innigst sich durchdringen lassen, oder mit dem »Am Meere« weltschmerzlicher Sentimentalität den höchsten Ausdrucksadel verleihen, mag er die verschiedensten Saiten anschlagen, überall weckt seine Weise lauten Widerhall im Herzen eines jeden, der ihm lauscht.

Was immer nach *Schubert* Schönes und Bedeutendes in der einstimmigen Liedkomposition zu Tage getreten, was immer Meister wie *Mendelssohn, Schumann, Rob. Franz, Cornelius, Lifzt, Ad. Jensen, Alex. Winterberger* etc. geschaffen, so ist doch im Reichtum der Erfindung, in der Flug- und Zugkraft der Melodik, in der mit einfachen Mitteln erzielten Charakteristik der Begleitungsformen, das *Schubert*sche Lied noch immer nicht übertroffen; zu allerletzt wird es von den Allerjüngsten aus dem Sattel gehoben, die in vollständiger Verkennung der Natur des wahren Liedes, es belasten mit dem Drum und Dran des Musikdramas und die Singstimme, die doch ein für allemal die Trägerin der lyrischen Grundidee bleiben mufs, herabwürdigen zur Sklavin der Begleitung. Man wird im Familienzirkel immer mit Vorliebe zurückgreifen auf *Schubert*, weil das deutsche Gemüt, das ja doch die Beherrscherin jedes echten deutschen Hauses bleiben soll, in ihm den mächtigsten Anwalt verehrt und weil er unerschöpflich ist in seinen Spenden, die mehr als andere die Bürgschaften fortwirkender Dauer und blühender Frische in sich selbst tragen.

Von der *Schubert*schen Lyrik hat uns *Robert Franz* in einem bei Breitkopf & Härtel erschienenen Band eine prächtige Auswahl hinterlassen. Er berücksichtigte nur solche Lieder, deren poetische Unterlagen mit der musikalischen Behandlung gleichen Schritt hält. Lieder also, die in der Dichtung minderwertig, blieben ausgeschlossen, auch wenn ihnen *Schubert* das kostbarste melodische Gewand umgeworfen. Von diesem Gesichtspunkt ausgehend, hat *Rob. Franz* in der That eine Blütenlese zusammengebracht, die der Feinheit seines Empfindens und der Klarheit des sichtenden Urteils zur gröfsten Ehre gereicht.

Die Söhne Bachs.

Von **Dr. Hugo Riemann (Leipzig).**

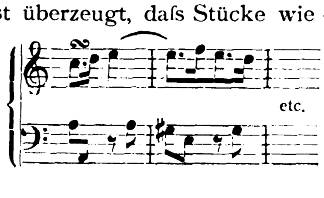
I. Philipp Emanuel Bach.

Obgleich der 1885 gestorbene fleifsige Musikschriftsteller *K. H. Bitter*, welcher 1875—82 preufsischer Finanzminister war, ein zweibändiges Werk über »K. Ph. Em. Bach und W. Friedmann Bach und deren Brüder« geschrieben hat (1868), so ist doch die Stellung dieser jüngeren »Bäche« in der Musikgeschichte noch keineswegs hinlänglich geklärt. Überschätzung auf der einen, Unterschätzung auf der anderen Seite trüben noch das Bild. Leider kann auch ich noch nicht versprechen, hier Wandel zu schaffen und Endgiltiges über die effektive Bedeutung der Söhne Bachs für die Entwickelung der neueren Kunst, speziell die Instrumentalmusik der Epoche Haydn — Mozart — Beethoven festzustellen: dazu würden Jahre lange Spezialstudien gerade über diese Frage gehören, für welche mir meine anderweiten Arbeiten nicht die Zeit lassen. Doch ist mir immerhin einiges aufgefallen, was ich nicht für mich behalten will, sondern als Anregung zu vertieften Arbeiten nach dieser Richtung hier mitteile.

Phil. Emanuel Bach war bekanntlich bei Lebzeiten berühmter als sein grofser Vater, und *Haydn* sowohl wie *Mozart* haben ausdrücklich anerkannt, dafs sie ihm viel verdankten, sozusagen seine Schüler waren. Die Anregungen, welche sie aus seinen Werken erhielten, waren unzweifelhaft hauptsächlich solche für die Kultivierung einer sich von der älteren strengen Polyphonie abwendenden freien Schreibart, des sogenannten »galanten Stils«, besonders für Klavier. Diesen hat aber freilich *Emanuel Bach* nicht aufgebracht, ja man kann nicht einmal behaupten, dafs er ein besonders hervortretender Repräsentant desselben gewesen wäre. *François Couperin, Domenico Scarlatti* und *J. Ph. Rameau* sind darin seine Vorgänger und — es wäre unrecht, es in Abrede zu stellen — ihre Werke haben der Zeit besser widerstanden als die *Emanuel Bachs*. *Scarlatti* hält sich sogar mit einer Anzahl seiner einsätzigen Sonaten auch noch heute auf dem Repertoir der Klavierspieler und mufs für einen Klassiker erklärt werden, d. h. für einen Komponisten, dessen Werke nicht ganz veralten können, weil sie einen Typus in vollster Reinheit repräsentieren, den zu studieren auch heute noch der Mühe verlohnt. *Rameau* ist wohl mehr in Vergessenheit geraten, als er verdient und dürfte in der Folge wieder mehr bemerkt und geschätzt werden, wenn die beiden Gesamtausgaben, welche die letzten Jahre gebracht haben, die meinige (im Verlag von Steingräber) und die Pariser von *Saint-Saëns* bekannter geworden sind. *Couperin* erscheint gegenüber beiden etwas kleinlich und verschnörkelt, liegt für uns schon

hinter *Sebastian Bach* zurück und hat kaum Aussicht auf neues Leben. Aber ähnlich muten uns heute auch die Klaviersachen *Philipp Emanuel Bachs* als veraltet an, so daſs sie auſserhalb des Rahmens eines historischen Konzerts kaum mehr möglich sind.

Seltsam muſs es scheinen, wenn man in einem Buche, wie dem *Bitter*schen, welches doch ein Denkmal für Bachs Söhne sein soll, von Abschnitt zu Abschnitt immer wieder auf Resumées stöſst, welche *Philipp Emanuel Bach* eigentliche Bedeutung, seinen Werken Anspruch auf dauernde Wirkung absprechen; nur für seine Klavierwerke begeistert sich *Bitter* beinahe so warm wie Bachs Zeitgenossen (besonders *Cramer)* und erweckt dadurch in dem nicht historisch geschulten Leser das unbehagliche Gefühl des Nicht-recht-mit-könnens, da nun einmal die Thatsache nicht aus der Welt zu schaffen ist, daſs die ewigen stereotypen Halbschlüsse nach jeder Gruppe von wenigen Takten und die ebenso stereotype Manier der Auszierung der Melodie uns nicht mehr behagen. Auch die groſse Dürftigkeit des Klaviersatzes wirkt bei der Mehrzahl von *Emanuel Bachs* Stücken abschreckend, und es gehört ein gut Teil Willen dazu, sich dennoch eingehend und andauernd mit denselben zu beschäftigen und dadurch erst einmal das Niveau zu gewinnen, von welchem aus eine Würdigung des Detail allein möglich ist. *Bitter* versucht allerdings nachzuweisen (S. 72 ff.), daſs *Emanuel Bachs* Sonaten und Rondos für Klavier allein nicht ohne harmonische Füllung gemeint sind, da eine solche seinerzeit geläufig war, unterläſst aber nicht, eine Stelle aus *Emanuel Bachs* Selbstbiographie anzuführen, welche doch die Hinzufügung voller Harmonie bedenklich erscheinen läſst: »Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren (vor 1773) dahin gerichtet gewesen, auf dem Klavier ohngeachtet des Mangels an Aushaltung soviel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen.« Ich glaube, daſs *Bitters* Versuch, den Sinn dieser Stelle dahin auszudeuten, daſs man nur nicht »zu viel« hinzufügen dürfe, nicht glücklich ist; bedenkt man, daſs die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine Unmenge Duos für 2 Flöten oder 2 Violinen, für Flöte und Violine, Violine und Viola u. s. w. in Druck gebracht hat, so kann man sich der Einsicht nicht wohl verschlieſsen, daſs es sich in diesen dünnen, gleichsam nur skizzierten Sätzen um eine Geschmacksrichtung handelt, der wir heute ziemlich fremd gegenüberstehen: daſs man wirklich mit einer hübschen Melodie zufrieden war, deren harmonischen Sinn eine magere Begleitstimme nur eben ahnen lieſs. Ich bin fest überzeugt, daſs Stücke wie das Rondo:



wirklich so gemeint waren, wie sie da stehen. *Rochlitz* (»Für Freunde der Tonkunst« IV), fast noch ein Zeitgenosse *Emanuel Bachs,* spricht sich dahin aus »manche Stelle, die für unsere Gewöhnung zu leer klingt, harmonisch auszufüllen«, giebt aber eben damit zu, daſs sie zu ihrer Zeit nicht ausgefüllt wurden.

Hat man sich mit der Dünnheit des Klaviersatzes bei *Phil. Emanuel Bach* erst abgefunden, so wird man allerdings bei näherer Bekanntschaft seines Reichtums an originalen Einfällen und Feinheiten der Harmonieführung inne und begreift, warum die Zeitgenossen ihn hochschätzten; aber man begreift auch den Mozart in den Mund gelegten Ausspruch: »Freilich, was er macht, damit kämen wir nicht aus; aber wie ers macht, darin kommt ihm keiner gleich!«.
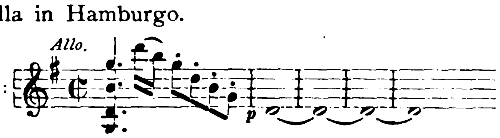
Vielleicht thut man aber unrecht, *Emanuel Bach* in erster Linie als Klavierkomponisten zu betrachten. Sein »Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen« ist ja keine Klavierschule heutiger Art, auch keine Schule der Klavierkomposition, sondern vielmehr ein Lehrbuch des Accompagnements, der Begleitung am Klavier; und wenn er diesem Werk einen groſsen Teil seines Ruhmes verdankt, so haben wir wohl Ursache, uns die Werke näher anzusehen, in welchen das Klavier mit anderen Instrumenten zusammenwirkt, also seine Trios und Konzerte. Von letzteren habe ich eine Anzahl in Bearbeitung für zwei Klaviere herausgegeben (Verlag von Steingräber), aber die Partie des begleitenden Streichorchesters kenntlich erhalten: diese Konzerte munden uns bereits viel besser als die Klaviersoli, weil der mangelnde Vollklang des Klaviersoloparts durch das Streichorchester (und das begleitende zweite Cembalo) ersetzt wird. Zwei dieser Konzerte *(G dur* und *C moll)* sind bereits früher bei Cranz in Hamburg in Stimmen neugedruckt. Von *Emanuel Bachs* Trios ist noch keins neu gedruckt (eins für 2 Violinen und Basso continuo erscheint demnächst bei Augener in London mit von mir ausgearbeiteter Klavierpartie; von einem besonders schönen in *G dur* für 2 Violinen und Cello [mit Bezifferung] besitzt Herr *Albert Fuchs* in Wiesbaden das Manuskript [angeblich autographiert]).

Von *Emanuel Bachs* Orchestersymphonien sind vier 1776 für 12 Instrumente geschriebene im Jahre 1780 bei Schwickert in Leipzig gedruckt, eine derselben *(D dur)* ist auch in neuer Ausgabe bei Breitkopf & Härtel erschienen. Dieselben sind freilich den gleichzeitigen *Haydn*schen nicht ebenbürtig, doch reich an harmonischen Finessen. Zu den Orchestersymphonien rechnet *Bitter* auch 6 im Jahre 1773 geschriebene »Sinfonien« a 2 Violini, Viola obligata e Basso (I *G dur* $\frac{4}{4}$, II *G moll* $\frac{3}{4}$, III *C dur* $\frac{3}{4}$, IV *A dur* $\frac{4}{4}$, V *H moll* $\frac{4}{4}$ und VI *E dur* $\frac{4}{4}$). *Bitter* bemerkt darüber (I. S. 242): »*Bach* hatte diese für den oft genannten Baron *van Swieten* komponiert.

Bei der Abfassung derselben sollte er sich, wie *Reichardt,* der damals in Hamburg war, erzählt (Allg. Mus. Ztg. 1814), nach des Bestellers Wunsch ganz gehen lassen ohne auf irgend welche Schwierigkeiten Rücksicht zu nehmen. Diese Sinfonien wurden, ehe *Bach* sie abschickte, im Hause des Professors *Busch* probiert. *Reichardt* berichtet darüber, dafs man mit Entzücken den originellen kühnen Gang der Ideen und die grofse Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen gehört habe. ‚Schwerlich ist je eine musikalische Komposition von höherem, keckerem humoristischerem Charakter einer genialeren Seele entströmt.' Die Partitur derselben wird in dem *v. Swieten*schen Nachlafs befindlich gewesen sein. Wohin mag sie alsdann gekommen sein?«
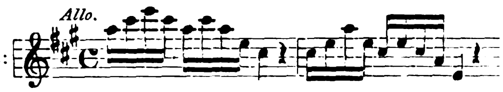
Wohin *van Swietens* Partitur gekommen ist, weifs ich nicht. Wohl aber habe ich eine Abschrift in Stimmen von zweien dieser »6 Sinfonien« vom Jahre 1773 gefunden, die sich aber als richtige Streichquartette herausstellten, wie solches schon *van Swietens* Bestellung vermuten läfst. Unter zerstofsenen und verstaubten Bündeln alter Musikalien der Leipziger Thomasschule, deren Durchsicht mir durch den Direktor Prof. *Jungmann* und dem derzeitigen Kantor *G. Schreck* freundlichst gestattet wurde und deren mir übertragene Katalogisierung noch manche andere Schätze ans Tageslicht bringen wird, fand ich in bester Erhaltenheit zwei Hefte mit den Aufschriften:

No. 1. *Sinfonia a 4 voci.* Violino I^{mo} Violino II^{do} Viola Basso dal Sig. *C. F. E. Bach* Maestro della Capella in Hamburgo.

Thema: 

Prezzo 1 Thlr. Trovano da Christiano Godofredo Thomasio Candidato de Leggi e Musico in Lipsia.

No. 4. *Sinfonia a 4 voci* etc. (ebenso)

Thema: 

also (auch in der Numerierung stimmend) unzweifelhaft die erste und vierte der »Sinfonie a 4« v. J. 1773. Da der Rechtskandidat *Thomasius* jede Kopie einer solchen Sinfonie für einen Thaler verkaufte, so werden davon sicher noch mehr angefertigt worden sein, und ich hoffe, auch die anderen vier Quartette *Ph. E. Bachs* noch wiederzufinden.

Wenn ich auch im Hinblick auf die herrlichen Schätze, welche *Haydn, Mozart* und *Beethoven* der Kammermusiklitteratur geschenkt haben, nicht die Hyperbel *Reinhardts* unterschreiben kann, so mufs ich doch gestehen, dafs ich beim Sortieren der Stimmen und nachfolgendem Durchspielen derselben in meiner nächsten Kammermusikübung aufs höchste überrascht war durch den echten Quartettstyl, die kecke Erfindung und feinsinnige Durchführung besonders des *Gdur*-Quartetts. Angesichts dieses Quartetts mufs man freilich ohne Reserve zugestehen: Haydn ist der Geistesvater Phil. Emanuel Bachs. Denn wenn auch *Haydns* erste Quartette viel früher geschrieben sind als diese *Bach*schen, so ist doch im Hinblick auf *Haydns* ausdrückliches Geständnis, dafs er *E. Bach* viel verdanke, nicht daran zu mäkeln, dafs der Mann, welcher diese Sachen geschrieben, wohl durch früher geschriebene auch schon früher befruchtend auf *Haydns* Genie wirken mufste. (*Bitter* verzeichnet vom Jahre 1741 eine Sinfonie für Streichquartett *Gdur* $\frac{3}{4}$!) Ich freue mich, der musikalischen Welt hiermit zunächst das *Gdur*-Quartett zurückgeben zu können, ein Werk, welches die Quartett-Vereinigungen ohne Besinnen sofort ihrem Repertoir einverleiben werden.[1])

[1]) Die Partitur des *Gdur*-Quartetts wird Nr. 2 u. 3 d. Ztg. als Beilage beigegeben werden.

Zur Geschichte des Kirchengesangs in Hamburg.

Von Prof. **J. Sittard.**

(Schlufs.)

Mit der Einführung der Reformation wurde der Kirchengesang einheitlicher organisiert und aus dem engen Rahmen herausgehoben, der ihn bislang umschlossen hielt. Das von *Bugenhagen* geschaffene Kantorat hatte mit jenem am Dome nichts zu thun. Der Kantor hatte allen Kindern, »den grofsen und kleinen« das Singen zu lehren, aber nicht allein den gewöhnlichen Gesang, sondern mit der Zeit auch den künstlichen, »nicht allene den langen Sanck, sunder ock in figurativis«. Unter ihm standen die vier Pädagogi, die den Kantor in der Schule zu unterstützen hatten; auch die sogenannten Schlafgesellen hatten helfend einzuspringen, wenn er »mytt syner Cantorye will eyn fest maken in den karken, datt de kynder in der Musica lustich unde wol geübet werden«.

Der Küster hatte mit den Kindern in den Pfarrkirchen einen oder zwei Psalmen zu singen, das weitere kam dem Pädagogus oder »kyndermester«, wie er auch genannt wurde, zu. Jedes der vier Kirchspiele von St. Peter, Nicolai, Catharinen und Jacobi besafs einen solchen »kyndermester«. Dem Kantor lag es ferner ob, an den Sonn- und Festtagen »eine gute feine Musica« in der Kirche zu

machen. »Weil man aber auf den Chören Motetten von 8 Stimmen ordinar gebrauchet, und der Bafs allzeit gedoppelt mufs besetzt werden — wie es in einer Ordnung des Kantors vom 10. August 1642 heifst —, so sollen hinführo Neune eines Ehrbaren Raths Musikanten, sowohl an Fest- als Sontagen zu Chore gehen, und pro Variatione so wol allerhand besaitete als blasende Instrumenten mit sich bringen, auch zu rechter Zeit, alfs nemblich defs Morgens vor sieben und defs Nachmittags, wenn in der Vesper sol und mufs Musiciret werden, vor 1 Uhr mit ihren Instrumenten rein gestimmet, sich einstellen und alfs den Figural-Gesang stracks mit anfangen und den auch vollenden helfen.«

Ehe ich auf die Vokalisten zu sprechen komme, sei zunächst der Ratsmusikanten gedacht, die in der Kirche die Instrumental-Musik auszuführen hatten. Es waren deren acht. Was ihre Verpflichtungen anbelangt, so kann ich mich nur auf ein Dokument vom 19. Juni 1621 berufen, das ich in meiner »Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg« wörtlich mitgeteilt habe. Sie hatten alles zu spielen, was vom Kantor angeordnet wurde und zwar mufsten sie sich, »so oft der Kantor ordinär figuriret« morgens einstellen, »sobald der Introitus der Musica« begonnen hatte. Bei sogenannten grofsen Musiken wurden noch weitere acht Musikanten von den »Rollbrüdern«, (es war dies eine Art von Brüderschaft, die den Musikanten-Zünften in den anderen Städten nachgebildet war) sowie die drei Turmbläser vom Dome, St. Nicola und St. Jacobi hinzugezogen.

Der Vokalisten, die der Hamburger Staat unterhielt, um unter des Kantors Leitung den Figuralgesang in den Kirchen auszuführen, waren ebenfalls acht. Sie wurden von den »Herren Deputierten der Musik« in Kost »verdungen«. Zuweilen geschah es, dafs alle acht bei einem Bürger untergebracht waren. Die Mahlzeiten bestanden »in drey Efsen, als ein Gericht Vorkost, Fleisch oder Fische, Zugemüse, neben Butter und Käse; des Sonn- und Festtags ein Gebratenes, zum Trinken gut Bier, den Bassisten, Tenoristen und Altisten jedem zur Mahlzeit ein Quartier (etwa 3/4 Liter), den Diskantisten eine Blancke!«

Bevor ich mich zu den Vokalisten und deren Gesang wende, möchte ich einiges über den allgemeinen Kirchengesang, wie ihn die Kirchenordnung von *Johannes Aepinius* organisiert hatte, mitteilen. *Aepinius* (1499—1553) war ein Freund und Schüler *Bugenhagens*, der die Reformation in Hamburg eingeführt hatte. Die von ihm verfafste zweite Kirchenordnung ist in der Hauptsache eine Ergänzung, in einigen Punkten eine Abänderung jener von *Bugenhagen*. Als Jahr der Entstehung kann das Jahr 1539 angenommen werden, doch kann die Kirchenordnung auch schon früher entstanden sein. Später erhielt sie noch weitere Zusätze, zu Recht bestand sie aber bestimmt 1548.

Sie schliefst sich im wesentlichen der *Bugenhagen*schen an, die am 15. Mai 1529 von Rat und Bürgerschaft angenommen wurde. Sie bestimmte, dafs der Küster mit den Kindern in der Kirche einen oder zwei Psalmen zu singen habe, das übrige aber dem Pädagogus des betreffenden Kirchspiels zukam. An den Wochentagen, und zwar sowohl morgens wie abends, sollten ferner zwei Knaben auf einem besonderen Platze eine Antiphon im Chor singen und »bald darauf« hatten zwei andere, den ersten beiden gegenüber, einen Mettenpsalm im Tone der Antiphon anzustimmen. Derselbe Psalm »und noch einen oder zwei dazu« wurden dann von »beiden Chören Vers um Vers« lateinisch gesungen; es war also eine Art von Wechselgesang, der sicherlich nur im psalmodierenden Ton gehalten war. Hierauf folgte das »Gloria patri« und ein Octonarium; hierunter ist der Psalm 119 zu verstehen, der in 22 Octonarien, d. h. in Abteilungen von je acht Versen eingeteilt wurde. Dann wurde wieder das Gloria patri und ein Antiphon gesungen. Die Psalmen sollten aber nicht abgeleiert, »abgerumpelt« werden, »sunder fyn (fein) sillabatim pronuncieret myt eynem guden medio«. Nach dem Antiphon mufste dann ein Knabe eine lateinische »Lection« aus dem neuen Testament lesen und zwar im Tone, wie man die Metten zu singen pflege, den Schlufs aber bilden wie »wen me las eine prophetia, also *sol, sol, sol, la, sol, fa, fa*«. Es mufste mit dem Titel des Buchs und Kapitels begonnen werden, aus dem vorgelesen wurde, so z. B.: »Lectio sancti evangelij secundum Mattheum capite primo, secundo etc. Oder: Lectio epistole beati Pauli apostoli ad Romanos capite duodecimo« etc. Ein Knabe löste dabei den andern ab, der vierte hatte dann aber das in deutscher Sprache zu lesen, was die anderen lateinisch gelesen hatten, »doch nicht mit Gesang, sondern laut und schlicht, wie man das Evangelium auf dem Predigtstuhl zu lesen pflegt«. Hierauf mufste dann der Kantor allein den ersten halben Vers vom Benedictus singen und zwar im Tone jener Antiphon, »die er nach dem Benedictus zu singen gedenkt«. Das Benedictus wurde dann »wie üblich« von beiden Chören zu Ende gesungen. Nach der Antiphon hatten die Knaben zu knieen und mufsten das Kyrie und das Pater noster hersagen. »Der Prediger sprach: Et ne nos etc. und Et salutare tuum da nobis etc., worauf zwei Knaben das Benedicamus domino sangen. Des Abends oder bei der Vesper soll es mit dem Antiphon und den Vesperpsalmen gerade wie morgens, aber ohne Octavium gehalten werden. Nach vier Lektionen aus dem alten Testament wurde der Hymnus des Tages gesungen, alsdann das Magnificat und das Kyrie eleison.

Sonnabends aber und bei der Vesper an Fest-

tagen wurde zwischen der Lektion und dem Hymnus ein Responsorium gesungen, von dem jene Knaben »die erst singen lernen« den ersten Vers mit dem Gloria patri allein vorzutragen hatten. Nach dem Benedictus sollte dann »langsam« das »Nunc dimittis« gelesen und der Hymnus vom »Herrn Christo Jesu redemptor seculi verbum patris altissimi ‚mit gleichem Gesange — darunter verstand man den gregorianischen, in gleichwertigen Noten sich bewegenden Gesang — und mit einer langen Note oder Pause am Schlufs eines jeden Verses« gesungen werden.

Des Sonntags wurde ein Abschnitt aus dem Katechismus und zwar lateinisch von den Knaben, die in zwei Gruppen geteilt waren, gelesen. Dann mufsten zwei die Antiphon anheben und zwei andere hierauf den Psalm »mit einem oder zwei Octonariis«. Nach der Lektion wurde ein Responsorium angestimmt; die »kleinen Knaben« sangen dann das »Gloria patris«, worauf das Tedeum mit Orgelbegleitung, nachher das Kyrie, die Kollekte und das Benedicamus folgen. Dem Organisten wurde empfohlen, im Winter das Tempo des Tedeum nicht zu langsam zu nehmen, damit die Knaben während der Predigt, die darauf folgte, »ein wenig heim« gehen könnten. Die Gemeinde fand sich erst zur Predigt ein, wie das heute noch in den Hamburger Kirchen der Fall ist. Die Messe begann mit dem Gesang eines deutschen Psalms, an hohen Festen mit einem lateinischen, zuweilen auch mit einem deutschen Kirchenlied. Dann folgte das vom Chor gesungene Kyrie und Gloria. Nach der Verlesung der Epistel stimmten die Knaben das Halleluja, hierauf einen »deutschen Sang aus der Schrift« an. Nach der Predigt intonierte der Geistliche den ersten Satz des Credo und zwar deutsch, worauf der Chor oder die Gemeinde das Nicaenum zu Ende führte; alsdann folgte der Choral »Wir glauben all' an einen Gott«. Die Präfation sang der Priester, das Sanctus der Chor. Während die Kommunikanten zu ihren Plätzen zurückkehrten, stimmte die Gemeinde ein deutsches Kirchenlied an, etwa »Jesus Christus« oder »Gott sei gelobt und gebenedeit«, alsdann das »Agnus Dei«.

Wie aus mir vorgelegten Aktenstücken hervorgeht, sang die Gemeinde bis zum letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in plattdeutscher Sprache, es kam sogar häufig vor, dafs ein Teil der Gemeinde plattdeutsch, der andere hochdeutsch sang; vor dem Jahre 1700 gab es überhaupt kein offizielles Gesangbuch in Hamburg.

Ich habe bereits angeführt, dafs der Staat acht Vokalisten unterhielt, mit deren Qualität es oft schlecht bestellt war, wie aus den Klagen hervorgeht, die sämtliche Kantoren dem Rate alle Zeit vorgetragen haben. Es wirft auf die sogenannte berühmte Kirchenmusik im 17. und folgenden Jahrhundert ein gar seltsames Licht, wenn man die verzückten Beschreibungen mancher Schriftsteller und die kritiklosen Angriffe eines *Hanslick* und *Heinrich Reimann*[1]) auf die Ausführungen in meiner Geschichte des Hamburgischen Musik- und Konzertwesens mit den Akten im Hamburger Ministerial-Archiv vergleicht, von deren Inhalt diese Herren auch nicht die geringste Kenntnis haben. Es ist immer fatal, aus einzelnen blendenden Zeiterscheinungen auf den Geist und die Kunstübung ganzer Epochen zu schliefsen, ohne einen anderen Untergrund als Namen und einzelne Panegyriken zu kennen, wie sie leicht erregbaren Naturen, wie *Joh. Rist,* Pfarrer in Wesel, in die Feder geflossen sind. Unter den vom Staat besoldeten Vokalisten befand sich häufig rechtes Gesindel, die, wie aus einem Memorandum des berühmten Kantors *Sellius* vom 11. Juli 1643 hervorgeht, ihrem Kostherrn »bey nacht schlafender Zeit die Fenster ausgeworfen und das Haus gestürmet haben«. Wilde Gäste nennt er sie, die keine Autorität, weder kirchliche noch staatliche achten.

Mit den musikalischen Fähigkeiten stand es nicht besser. In einer »Ordnung« aus dem Jahre 1649 wird schwere Klage darüber geführt, dafs es an tüchtigen Vokalisten für den Kirchenchor mangele und man auf Mittel und Wege bedacht sein müsse, wie diesem Übelstand abgeholfen werden könne. Der Rat liefs es an Versuchen, den Kirchengesang zu heben, nicht fehlen, aber die Klagen der Kantoren wiederholen sich von Jahr zu Jahr. Am 11. Mai 1685 schreibt *Gerstenbüttel* an das Collegium pastorale, dafs im »heiligen Cantico die Gesang-Säue mit einander gleichsam in der Wette singen, da der eine Mensch in diesem Winkel in dieser Pause, der andere aber in einem anderen zu jenem fortsinget, und man sich zuweilen solo, zuweilen auf von 4 oder 8, zuweilen auch in so vollem Chor als sie zu der Zeit versammelet sind, hören lasset, dafs öfters in der Kirche niemand schweiget als nur der Succentor mit seinen Knaben; welcher, so er die Andacht der Zuhörer begleiten wollte, desfalls nicht allein zur Rede gestellet, sondern von einigen supercitifsis übel angefahren und tractiret werden würde«. Er führt weiter aus, dafs der Chorgesang eine »Schmach vor Gott und frommen Christen« sei, aber es fehle ihm bald an Instrumentisten, bald an Vokalisten, bald an beiden.

Aus mehreren Stellen in den *Gerstenbüttel*schen Schriftstücken geht hervor, dafs die Figuralmusik zu Zeiten der Ordinarii teils darin bestand, dafs »die Antiphona, Magnificat, Sequenzen« etc. vom »Chorus Musico« statt wie sonst üblich vom Succentor und von den Knaben, mit Begleitung von Instrumenten gesungen wurden; nach der Predigt führte man ein Musikstück auf. Der lateinische Gesang verschwand

[1]) Ich werde hierauf in einer völlig umgearbeiteten Auflage meines genannten Buches, die in Vorbereitung ist, ausführlich zurückkommen.

immer mehr, nachdem 1676 die Nachmittagspredigt eingeführt worden war. Aber noch 1696 wurde in der Vesper und an Sonntagen noch lateinisch gesungen, wie aus der in diesem Jahre vom Schulkollegen *Bremer* herausgegebenen Sammlung lateinischer Psalmen und Hymnen hervorgeht.

In dem Ordinario wird ausdrücklich der »Cantus Puerorum« — in der Regel waren es vier Chorknaben — vom »Cantu Chori« unterschieden, die zuweilen sich im Gesang teilten, also eine Art Wechselgesang ausführten. So wurde u. a. die Antiphon von den Knaben angestimmt und vom Chor wiederholt. Dieser Wechselgesang wurde, wie die alten Kirchen- und Schulordnungen besagen, an verschiedenen Stellen ausgeführt, schreibt doch auch *Aepinus* ausdrücklich vor, dafs die Singenden auf »sonderliche Stellen« stehen sollen.

Eine Art von Programm ist uns aus dem Jahre 1614 erhalten. Damals war *Erasmus Praetorius* Kantor am Johanneum. Bei der Einweihung der Kirche in Allermöhe am 2. Februar 1614 »stimmte der Herr Cantor der Hamburgischen Schule *Erasmus Praetorius* zuerst mit 10 Studierenden den lateinischen Gesang an: Veni sancte spiritus. Hierauf machte auf einem zu diesem Zweck herausgeschafften Positiv der Organist an der St. Petri-Kirche *Jacob Praetorius* ein Vorspiel und begleitete dann den achtstimmig von *Hieronymus Praetorius,* Organist zu St. Jacobi komponierten Kanon: Nunc dimittis servum tuum. Hierauf wandte sich *M. Michgreve* an die Gemeine mit dem Gesange: »De Herr sy mit juw« (euch), der vom Chor vierstimmig beantwortet wurde. Dann ward die Festkollekte gesungen und die Epistel verlesen.« Die Gesänge, die mit der Orgel begleitet wurden, waren vor der Predigt »Ein Kindlein so lavelick« etc., zwischen der Predigt »Nu bidden wy den hilgen Geist« und nach ihr der vierstimmige Kantus »O Gott, wy danken dyner Güde«. Zum Schlufs nach dem Segen sang der Chor achtstimmig »Lobe vnde Dank«.

Es kamen Jahre, in denen es den Kantoren ermöglicht war, vorübergehend eine gute Kirchenmusik zu schaffen, aber die Herrlichkeit dauerte niemals lange. Bereits 1648 klagt der Kantor *Thomas Sellius* (1599—1663), dafs es unmöglich sei, in Hamburg mit der Vokalmusik etwas zu erreichen, »fortzukommen«, wie er sich ausdrückt. Sein Nachfolger, der berühmte *Bernhard,* der nur zehn Jahre den Kantordienst versah, da der Kurfürst von Sachsen ihn wieder nach Dresden zurückberief, führte »seine erste Musica« am Sonntage Sexagesima 1664 in der St. Petri-Kirche auf. Er hat aber so wenig die Kirchenmusik in geordnete Bahnen leiten können, wie seine Nachfolger; alle Kantoren betonen besonders, dafs ihre künstlerischen Intentionen stets an dem Knauser-System gescheitert seien, man habe keine ordentlichen, musikalisch geschulten Sänger halten können, weil sie zu schlecht bezahlt wurden. *Sellius* bemerkt in einer Eingabe aus dem Jahre 1650, dafs bei der schlechten Bezahlung kein Sänger dem »Choro Musico« mehr dienen wolle. Die Stadt bewilligte überhaupt nur die Mittel für 8 oder höchstens 10 Sänger. »Es sind aber — wie *Gerstenbüttel* klagt — noch niemals derer so viel zu bekommen gewesen, da doch in einer solch grofsen weitberümten Stadt ihrer wohl dreymal zehn oder mehr vorhanden seyn sollten. Und hat der Cantor gar leise mit denen Vocalisten, die er bishero gehabt, umgehen müssen.« *Gerstenbüttel* machte den Rath auch darauf aufmerksam, dafs es ein vornehmer Ort wie Hamburg nicht leiden dürfe, dafs so hinläfsig, liederlich und verächtlich musiciret werde, wie es von gemeinen Vaganten und in anderen Städten geschieht, die es nun einmal nicht besser hätten und machen könnten, weil man in Hamburg berühmte Meister wisse und weil es die treflich wohlbestellte Republicam orniren soll und nicht denigriren und weil viel fremde Nationen sich hier aufhalten, die anderweit sehr schimpflich davon reden, wie dem Cantori genug bekannt sei«. Selbst ein *Ph. E. Bach* vermochte die Kirchenmusik nicht auf die gewünschte künstlerische Höhe zu bringen, auch er klagte doch darüber, dafs er keine grofsen Werke aufführen könne; besafs er doch nur zwei Chorknaben, die selten über zwei oder drei Jahre ihre gute Diskantstimme behielten und es dann längere Zeit an solchen fehlte. »Die Tenor- und Altsänger seien gute brave Leute, aber ohne gefällige Stimme.«

Vielleicht darf ich später in einem zweiten Artikel auf die Verhältnisse der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert bis zur Aufhebung des Kantorats zurückkommen.

Lose Blätter.

Eine Erinnerung an den Kardinal Hohenlohe und Franz Liszt. Der kürzlich verstorbene Prinz *Gustav Adolf von Hohenlohe-Schillingsfürst* (geboren den 25. Februar 1823), seit 1866 Kardinalpriester und Grofsalmosenier des Papstes, Bruder des deutschen Reichskanzlers, hielt sich in den Jahren 1871 bis 1874 fast ständig im kleinen bayrischen Flecken Schillingsfürst auf. Dort bewohnte er aber nicht das seit 1846 seinem fürstlichen Bruder gehörige Bergschlofs Schillingsfürst, sondern hatte sich mitten im Orte ein eigenes Haus gekauft, welches er umbauen und vergröfsern und nach seinem Geschmacke einrichten liefs; hier beherbergte der gastfreie Kardinal die ihn besuchenden Verwandten und Freunde. Zu den intimsten der letzteren gehörte auch *Franz Liszt*, der oft acht Tage lang bei dem Kardinal wohnte und mit ihm Spaziergänge in die herrliche Umgegend des stillen mittelfränkischen Ortes machte; abends war dann alles im Musiksaale der Kardinals-

wohnung versammelt und lauschte voll Verständnis und Bewunderung dem genialen Spiele des berühmten Meisters. Als *Liszt* im Sommer 1886 zu Bayreuth starb, liefs der Kardinal zum ehrenden Andenken an den Freund dessen Erzbüste in seinem Parke zu Schillingsfürst aufstellen; sie zeigt den Künstler in seinen besten Jahren und ist in dem herrlichen sogenannten Kardinalsgarten noch heute zu sehen. Die Bekanntschaft des Priesters mit *Liszt* datiert aus dem Jahe 1861; damals kam *Liszt* von Weimar, wo er seit zwölf Jahren Herrliches geschaffen hatte, nach Rom, wo er die römische Kirchenmusik zu reformieren gedachte. Als Kapellmeister des Papstes erhielt er im Sommer 1865 die ersten Weihen eines Priesters, die sogenannten kleinen oder niederen Weihen, und zog die Sutane an: der Prinz *von Hohenlohe,* damals Erzbischof in partibus infidelium von Edessa, schor ihm eigenhändig die Tonsur. Bald darauf erschien in der Nummer 118 der in Altona herausgegebenen »Schleswig-Holsteinschen Zeitung und Altonaer Tageblatt« von Sonnabend den 20. Mai 1865 ein Hohngedicht auf den neuen Abbé »von einer ehemaligen Verehrerin«, die unter dem Pseudonym *Eulalia Weitherz* ihren richtigen Namen *X. B.* verbarg. Da die genannte Zeitung bereits im folgenden Jahre einging und schwerlich über die Grenzen Schleswig-Holsteins und Hamburgs hinaus Verbreitung gefunden hat, lasse ich das so gut wie unbekannte Spottgedicht lediglich als curiosum hier folgen, ohne persönlich für dasselbe eingenommen zu sein und ohne den *Liszt*-Verehrern dadurch nahe treten zu wollen; es mag beweisen, welches Interesse man im Holsatia non cantat-Lande den Lebensschicksalen des am fernen Tiberstrande weilenden Klaviervirtuosen entgegenbrachte. Übrigens war *Liszt* den Altonaern und Hamburgern persönlich nicht unbekannt; denn schon im Jahre 1840 und bald nach dem grofsen Brande Hamburgs, in den ersten Tagen des Mais 1842, war er dort gewesen und hatte mit seiner bekannten königlichen Grofsmut zum Besten des Fonds des Stadttheaterorchesters gespielt und diesem Institute eine sehr bedeutende Summe aus seinen Konzerteinnahmen zugewendet. Das Hohngedicht aber lautet so:

1.

Also ist es wahr geworden,
Was in aller Munde ist?
Du trittst in den Priesterorden,
Einst der Damen Liebling, Liszt?
Du, der auf des Flügels Schwingen
Alt und Jung und Grofs und Klein
In den Himmel der Entzückung
Hobst, wirst blasser Mönch nun sein?

2.

Armer Liszt, denkst du der Zeiten?
Freilich wohl, das kommt davon!
Solche Lebensart erschöpft die
Stärkste Konstitution!
Alte Betschwestern sie waren
In der Jugend meist galant,
Und so ist's mit alten Brüdern,
Wie dein Beispiel macht bekannt.

3.

Armer Liszt! Die langen Haare,
Sonst berührt von keiner Schur,
Sanken also wirklich alle
Vor der geistlichen Tonsur?
War es absolut notwendig,
Sahst du keinen andern Weg?
Mufstest du denn Haare lassen?
Und was hat's für einen Zweck?

4.

Ach, so manche Holde hätte
Dich getröstet, armer Mann!
Freilich, 's ist fatal, wenn nicht mehr
Man sich trösten lassen kann!
Nun, so lafs dich denn begraben
In der Kutte, die dich deckt,
Und worin der alte Sünder
Als ein neuer Heil'ger steckt!

Glücklicherweise ging die in den letzten Zeilen enthaltene Aufforderung des holsteinischen Spötters an *Liszt,* sich in der Kutte begraben zu lassen, nicht in Erfüllung; *Liszt,* im Jahre 1865 nach Ungarn und Thüringen zurückgekehrt, schenkte der Welt sein wunderherrliches, »aus der Stimmung religiöser Weihe und aus der Sehnsucht nach den heimatlichen Stätten« entstandenes Oratorium, die Legende von der heiligen Elisabeth! Noch eine andere ebenfalls aus Holstein kommende Stimme hat sich damals über *Liszts* Mönchwerdung geäufsert, freilich in anderer Weise als unser poetischer Spötter; ich meine den berühmten Vater des deutschen Balladengesanges *Carl Loewe,* dessen hundertste Geburtstagsfeier am 30. November 1896 noch in aller Erinnerung ist. Er weilte vom Juni bis September 1865 in Kiel, um sich von einem Schlaganfalle zu erholen, der ihn in Stettin betroffen hatte; damals schrieb er mit der ihn auszeichnenden Gemütstiefe an seine Lieben in Stettin: »Ich denke, dafs der arme *Liszt* in Rom Mönch geworden ist, weil er nicht eine so gute Mama und so liebe drei Töchter hat als ich!« Aliter alius.

Charlottenburg. A. N. Harzen-Müller.

Fahrende Leute. Das Mittelalter wird wesentlich durch das Geschlecht der fahrenden Leute, Vaganten, charakterisiert, jener Leute, welche als Gaukler, Komödianten, Sänger an grofsen Markttagen und Kirchweihen, bei Fürstenversammlungen ihre Kunst produzierten. Anfangs von der Kirche als Verworfene betrachtet, die zu keinem Gnadenmittel zugelassen wurden, erhalten sie ausgangs des 12. Jahrhunderts die Erlaubnis, in den Oster- und Passionsspielen mitzuwirken, so dafs sie im gewissen Sinne die Vorfahren unserer Schauspieler und Opernsänger sind. Freilich bürgerliche Rechte erhalten sie noch lange nicht, so beliebt sie auch sind, nicht nur als Künstler, sondern auch als Liebesboten, als Träger von Neuigkeiten, die von grofsen Schlachten und grofsem Heldentum zu erzählen wissen, als Bringer wichtiger Nachrichten an Fürsten und Herren. Bis ins 17. Jahrhundert hinein, an vielen Orten bis ins 18. Jahrhundert stehen sie gewissermafsen aufserhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Wenn 1682 »sämptliche von denen Operen sich aufhaltenden Musici und Studiosi« beim Rat der Stadt Hamburg bitten: »sie auf den Kanzeln nicht verunglimpfen zu lassen, da sie teils Studiosi, teils ex professo Musici, auch unter ihnen einige Priesterssöhne wären«, so beweist das, in welch geringer Achtung sie bei der Geistlichkeit gestanden haben. Um das Jahr 1650 wurde in Paderborn ein achtjähriger Prozefs geführt, weil man einen jungen Bürger nicht in die Zunft der Wandschneider aufnehmen wollte, da sein Vater in der Jugend Spielmann gewesen, seine Mutter aber eine Müllerstochter sei. Der junge Mann führt in seiner Klagschrift aus: »Die Musika ist keineswegs verächtlich zu schätzen; viel weniger dafs die Kinder, in Rücksicht auf die Eltern (»respectu parentum«) dadurch infamiert und von ehrlichen Ämtern abzuhalten sein sollten; angesehen dafs Kaiser, Könige und Fürsten die Musik in hoher Aestime haben, sich selbst darin exerciren und andere mit trefflichen Salariis dazu halten und bestellen; dafs auch Gott und seine Heiligen in Kirchen und Kapellen durch die Musik fürnehmlich geehrt und die Gemüter (da durch die Ergötzung der Ohren, wie der heilige Augustin in seinen Bekenntnissen sagt, die glaubensschwache Seele in fromme Gemütsbewegung erhoben wird) zur Andacht bewegt werden, [cum per oblectamenta aurium (ut ait S. Augustinus, tit. 10, c. 33. Confess.) infirmior animus in affectum pietatis assurgat] wie denn auch männiglich bekannt, dafs die Musika nicht allein für eine edle freie Kunst gehalten wird, sondern es haben auch die Gesetzgeber (legislatores) darauf grofs Aufmerksamkeit gehabt. *Aristoteles* und *Plato* in ihren Büchern »de republica« haben viele gute Sachen davon geschrieben. Über dafs auch die Engel selbst sich der Musik gebrauchen, und ist aus heiliger Schrift bekannt, wie der König David vor der Arche Gottes auf der

Harfen gespielt und musicieret habe; wie daraus zu ersehen, dafs die Musica überall geehrt und nicht für ein solch Werk zu achten sei, daraus infamia erfolge, oder derwegen Einen von ehrlichen Aemtern auszuschliefsen«. Ob der gelehrte und bibelfeste Wandschneider seinen Zweck erreicht hat, wissen wir nicht.

Preisausschreiben. Kürzlich veröffentlichte ein junger Komponist aus der Schweiz, welcher in Berlin seine Kompositionen aufgeführt hatte, die Besprechungen derselben seitens der Berliner Presse. Die Urteile standen sich teilweise diametral gegenüber. So behauptete z. B. der eine Kritiker, der junge Komponist reite auf einem Thema bis zum Überdrufs herum, wohingegen ein anderer sagte, ein Thema jage das andere, ohne dafs eins davon ausgenutzt würde; ein Urteil besagte, der Komponist habe gar keine Phantasie, während in einem anderen zu lesen war, dafs er reiche Phantasie besitze; ein Kritiker hatte beobachtet, dafs die jüngsten Kompositionen gegen frühere einen Fortschritt bedeuteten, während ein anderer behauptete, es sei gerade umgekehrt. Was soll man dazu sagen? Voreingenommenheit gegen den jungen Mann, der für die Berliner Herren doch zunächst noch ein unbeschriebenes Blatt ist, kann man nicht annehmen. Auch Unfähigkeit zur Kritik ist bei den meisten ausgeschlossen, denn es handelt sich hier vielfach um kritische Namen, die diese von vornherein ausschliefsen. So giebt es nur die eine Erklärung der auffallenden Erscheinung, dafs es schwer, wenn nicht unmöglich ist, ein Tonstück nach einmaligem Anhören richtig beurteilen zu können, und für die Kritiker wächst daraus die Pflicht, möglichst vorsichtig im Aburteilen von Kompositionen zu sein. — Man sollte nun meinen, dafs es für den durchgebildeten Musiker leicht sei, ein Werk nach der Partitur zu beurteilen, da doch hier die Tonwellen nicht im Fluge an ihm vorüberrauschen. Doch auch hier stellen sich grofse Schwierigkeiten in den Weg: wohl kann man nach der Partitur leichter beurteilen, ob das Werk regelrecht gebaut ist, ob ein im Tonsatz erfahrener Mann der Verfasser ist, ob wertvolle Themen verwendet und geistreiche Kombinationen derselben gemacht sind, aber — die Wirkung des Ganzen — ich denke hier an Orchesterwerke — vorauszusagen, ist fast unmöglich. Stellen, die in der Partitur einfach, ja einfältig aussehen, klingen überraschend schön, während andere für das Auge erquickend, aber für das Ohr unangenehm sind. Das wissen unsere Kapellmeister natürlich auch ganz gut und sind deshalb mit Aufführungen von Novitäten sehr vorsichtig, indem sie denken: »Hanemann geh du voran, du hast die Wasserstiefel an!« Wenn es nun schon so schwer ist, die Wirkung eines einzelnen Orchesterstückes aus der Partitur desselben zu lesen, so ist es noch tausendmal schwieriger, den Effekt einer Oper aus der Partitur vorherzusagen, denn hier tritt zur Musik noch als ausschlaggebend der Text und die Bühnenwirksamkeit. Am schwierigsten ist aber die Beurteilung von Opern bei Preisausschreiben, weil hier der sogenannte Sachverständige nicht eine, sondern oft Hunderte von Opern in verhältnismäfsig kurzer Zeit zu beurteilen hat. Bei der Gothaer Konkurrenz vor einigen Jahren liefen gegen 120 Einakter ein. Hat man wirklich unter diesen die besten herausgefunden? »Evanthia« ist tot, die »Rose von Pontevedro« hat nie gelebt. Und doch hatte man gehofft, einen deutschen Mascagni zu entdecken. Nach dem neuesten Preisausschreiben für Opern (Luitpoldpreis) hat man unter den eingesandten Werken keine »beste« Oper entdeckt, sondern den drei relativ besten den Preis zuerkannt. Wir sind neugierig, was da herauskommt. Jedenfalls wäre *Mascagni* sowohl bei der Gothaer als auch bei der Münchener Konkurrenz mit seiner Cavalleria durchgefallen, denn man braucht nur das Urteil der deutschen Kapellmeister über die schülerhafte Orchestrierung des Werkes zu hören, um von der Richtigkeit dieser Behauptung überzeugt zu sein. Die Cavalleria aber lebt wirklich, wo aber sind lebensfähige Preisopern, überhaupt lebensfähige Preiskompositionen? Die Folgerung aus dieser Betrachtung ziehe der freundliche Leser gefälligst selbst. F.

Der Brief eines Königs. In der letzten Nummer der »Gegenwart« veröffentlicht *Th. Zolling* einen lesenswerten Aufsatz über Richard Wagner und Georg Herwegh. Aus dem Nachlafs dieses Dichters ist zum erstenmal ein schwärmerischer Brief abgedruckt, den der damals 20jährige König Ludwig nach der berühmten Münchener Tristan-Aufführung (mit dem Ehepaar Schnorr, Sommer 1865) an R. Wagner schrieb. Er lautet:

Erhabener göttlicher Freund!

Kaum kann ich den morgigen Abend erwarten, so sehne ich mich nach der zweiten Vorstellung schon jetzt. Sie schrieben an Pfistermeister, Sie hoffen, dafs meine Liebe zu Ihrem Werke durch die in der That etwas mangelhafte Auffassung der Rolle des Kurwenal von seiten Mitterwurzers nicht nachlassen möge! — Geliebter! Wie konnten Sie nur diesen Gedanken sich aufkommen lassen! Ich bin begeistert, ergriffen. Entbrenne in Sehnsucht nach wiederholter Aufführung! —

Dies wunderhehre Werk,
Das uns Dein Geist erschuf.

Wer dürft' es sehen, wer erkennen, ohne selig zu preisen? Das so herrlich, hold, erhaben mir die Seele mufste laben! — Heil seinem Schöpfer, Anbetung Ihm! — Mein Freund, wollen Sie die Güte haben, dem trefflichen Künstlerpaar zu sagen, dafs seine Leistung mich entzückt und begeistert hat; meinen herzlichen Dank, wollen Sie ihn den Beiden künden? Ich bitte Sie, erfreuen Sie mich bald mit einem Briefe! — Nicht wahr, mein teurer Freund, der Mut zu neuem Schaffen wird Sie nie verlassen, im Namen Jener, bitte ich Sie, nie zu verzagen, Jener, die Sie mit Wonnen erfüllen, die sonst nur Gott verleiht! Sie und Gott! Bis in den Tod, bis hinüber nach jenem Reiche der Weltenmacht, bleibe ich

Ihr
treuer Ludwig.

Berg, den 12. Juni 1865.
Adr.: Dem Wort- und Tondichter
Richard Wagner
München.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 19. Januar. »Zu viel Musik!« Den Schmerzensruf erhob in einer eingehenden Betrachtung des Tonlebens seiner Zeit schon vor etwa 30 Jahren *Ferdinand Hiller*, der freilich selbst dazu beigetragen hat, die Berechtigung desselben zu erhärten. Des Guten freilich kann man nicht zu viel haben, aber doch zu viel thun. Wenn die Pianisten z. B. *Beethovens* Esdur-Konzert innerhalb weniger Wochen sechsmal öffentlich zum Vortrag bringen, so ist das sicherlich zu viel, geschähe es auch noch so vortrefflich. Und wenn in einer Woche ein halbes Dutzend mittelmäfsiger Klavierspielerinnen — meist im Vereine mit eben so vielen unfertigen

Sängerinnen — ein Konzert giebt, so ist das viel zu viel. Endlich aber ist es gar zu viel, wenn auch die Sonntage am Vormittag oder Abend zu Musikaufführungen in Anspruch genommen werden. Dieser Mifsbrauch nimmt jetzt überhand. — Aber auch die »ungestrichenen« Aufführungen der *Wagner*schen Opern gehören zu dem »zu viel«. Kürzt man *Schillers* »Don Carlos« und *Goethes* »Faust« für die Bühnendarstellung, so wird man auch mit »Meistersingern« und »Götterdämmerung« so verfahren dürfen. Fast fünf Stunden aufmerksam Werken dieser Art folgen, das kann man wohl in Bayreuth, wo man sich den ganzen Tag darauf vorbereitet, um 5 Uhr anfängt und dreiviertelstündige Pausen zwischen den Akten hat, nicht aber in einer Grofsstadt, wo man nach vielstündiger, oft recht angestrengter geistiger Arbeit ins Theater kommt. — Wir hatten jüngst zwei Aufführungen des Nibelungen-Cyklus, bei deren erster trotz der fast dreifach erhöhten Preise das Haus dicht gefüllt war. Man wollte seitens unseres königlichen Instituts wohl zeigen, »was wir können«, und das ist in der That nicht wenig. Leider blieb unser sonst so vortreffliches Orchester seiner Aufgabe etwas schuldig, aber die ganze Aufführung erschien stilgerecht, und einzelne Gruppen und Rollen waren durch die heimischen Sängerinnen musterhaft vertreten, so die Rheintöchter, die Walküren, die Nornen, das Waldvöglein, die Waltraute, die Sieglinde. Die Damen *Deppe*, *Götze*, *Herzog*, *Hiedler*, *Rothauser*, *Sucher* legten daher Ehre mit ihren Leistungen ein. Frau *Herzog* vornehmlich, denn sie war »in Wasser, Erde und Luft« thätig, indem sie eine Rheintochter, eine Norne und eine Walküre sang, dazu aber auch noch das Vöglein. Unter den Heimischen ragte als unvergleichlicher Mime Herr *Lieban* hoch hervor. Wir sollten auch die berühmtesten Künstler der vorjährigen Bayreuther Aufführungen kennen lernen. Von diesen war uns aber Herr *Vogl* als Loge seit lange kein neuer mehr, auch Frau *Schumann-Heink* und Herrn *Friedrichs* schätzten wir hier bereits als grofse Bühnenkünstler, noch ehe Bayreuth von ihnen nur etwas wufste. Der letztere wurde leider stimmkrank und sang erst im zweiten Cyklus, ohne ganz wiederhergestellt zu sein; im ersten war Herr *Schelper* sein achtungheischender Vertreter. Als Wotan zeigte sich uns Herr *Perron*, liefs aber an Hoheit in der Darstellung und an Gröfse des Tones einiges vermissen. Die Norwegerin Frau *Gulbranson*, welche nach Bayreuther Urteil die wundervollste Brünnhilde sein sollte, war leider gar keine. Mit der leicht ansprechenden, klangsatten Stimme, mit der warmen Empfindung, die sich aber nicht zur Leidenschaft steigert, hätte sie eine liebe Agathe, auch eine stolze Elisabeth sein können, wie ihr denn auch die weichen Stellen der Walküre gut gelangen; doch wo sie grofs und heldenhaft sein sollte, da reichten Stimme und Ausdrucksfähigkeit nicht aus, des äufserlichen Spieles zu geschweigen. Herr *Grüning*, dessen Jungsiegfried in Bayreuth recht bemängelt wurde, überraschte uns aufs erfreulichste durch die Frische und Natürlichkeit seiner Darstellung, so dafs er gleich nach seinem ersten Auftreten für die königliche Oper verpflichtet wurde. — *Hector Berlioz* kommt bei uns sehr in Aufnahme. Seine jetzt sechzig Jahre alte Oper »Benvenuto Cellini« ging als ein rechter Spätling in Scene. Dafs sie sich hier nicht halten kann, wie sie es nirgends konnte, wufste man doch vorher. Ihre Art ist längst überholt — das Libretto ist geradezu traurig — und man hätte statt ihrer besser die lange fehlenden Werke »Aida«, »Iphigenie«, »Euryanthe«, »Hans Heiling« etc. einstudieren sollen. Die Aufführung des »Cellini« war übrigens in jeder Hinsicht vortrefflich und das Werk von der Bühne her kennen zu lernen, interessant genug. — Auch mit der »Volksoper« hat man es wieder einmal versucht. Herr *Meyder*, der Leiter der Kapelle des Konzerthauses, hatte den seltsamen Einfall, eine Sonn- und Festtags-Vormittags-Oper einzurichten. Das Orchester war ja da. Bühnensänger ohne Stellung giebt es hier genug, und so führte er im Thalia-Theater am Weihnachtstage die »Lustigen Weiber« auf, zu Neujahr den »Don Juan«, zuerst um 12 Uhr, dann um 2 Uhr anfangend. Was aber wäre das für eine Volksoper, die dem Volke den Sonntag zerreifsen will! Natürlich blieb das Volk fort, und nach vier Vorstellungen war's zu Ende mit dem neuen Unternehmen, bei dem recht leistungsfähige Gesangskräfte sich befanden. — Der Philharmonische Chor, von Herrn *S. Ochs* geleitet, begann seine Thätigkeit in diesem Jahre in bedeutsamer Weise, indem er die Legende »Die Flucht nach Ägypten« von *H. Berlioz*, ein wirklich liebliches, oratorienartiges Stück aufführte, dem dann Giacomo Carissimis (1604—1674) Oratorium »Jephta« folgte, bisher hier noch ganz unbekannt. Es besteht aus kurzen Chor- und Solosätzen; die Chöre sind nur zum Teil polyphon, die Soli fast dramatisch zu nennen. Eine Bafsarie erscheint wie das Vorbild von »Warum toben die Heiden«, wie denn überhaupt die Weise *Händels*, zuweilen auch die Keime von *Bachs* Art in diesem alten, noch durchaus wirksamen Werke zu erkennen sind. Eine Art von dramatischer Scene, die Trauer der Tochter des Richters, in welche die Klagen der Gespielinnen hineintönen, würde für sich in jedem Konzertsaale Erfolg haben. In demselben Konzerte wurde auch *A. Bruckners* »Te Deum« zur Erinnerung an den dahingeschiedenen Tonmeister aufgeführt. Es ist eine reiche kontrapunktische Arbeit darin, Wohlklang, prächtige Instrumentierung und vor allem tiefe Empfindung. So hoch, wie die Wiener ihn erheben, steht uns der edle liebenswürdige *Bruckner* zwar nicht. Sein Te Deum aber bewegte uns das Herz um so mehr, als die neuen »Vier ersten Lieder« für eine Bafsstimme von *J. Brahms* vorhergegangen waren, von denen wenigstens drei ihrer Texte wegen und auch wegen ihrer musikalischen Ausgestaltung einen geradezu unangehnemen Eindruck machten. Wer möchte Texte, wie diesen, auch sonst noch komponieren und wer ihn singen: »Es gehet dem Menschen, wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch etc.«? — In einem der Philharmonischen Konzerte kam die neue symphonische Tondichtung »Also sprach Zarathustra«, von *Rich. Straufs*, »frei nach *Fr. Nietzsche*« verfafst, zur Aufführung. Natürlich denkt ja der junge Meister der Orchestrierungskunst nicht daran, die Sätze der *Nietzsche*schen Philosophie in Musik auszudrücken. Doch kann ihm der moderne Philosoph mancherlei Anregung gegeben haben, wenn er von der Sehnsucht, von Freude, von Leidenschaft, von Trauer, von Lachen und Tanzen spricht — für alles das hat die Musik Töne und Formen. Sie braucht sich aber an kein philosophisches Werk anzulehnen, dessen wesentlicher Inhalt doch Begriffe und Schlüsse sind, womit sie nichts zu thun hat. Betrachtet man die Musik der Neuheit an sich, so ist sie meist »musikalischer« und ansprechender, als der anfangs staunenerregende »Till Eulenspiegel«. Sie zeigt eine wunderbare Kunst des Gestaltens und des Instrumentierens, ist zum Teil sogar anmutig, aber auch ein paarmal häfslich im Klange. Ein Orchester, welches dies Stück glatt ausführt — das hiesige that es unter Herrn *Nikisch* — stellt sich ein glänzendes Zeugnis der Leistungsfähigkeit aus. — Lieber höre ich noch diese Komposition als die in dem folgenden Philharmonischen Konzerte ausgeführte Musik *Schumanns* zu »Manfred«, die Ouverture ausgenommen. Das ungesunde Byronsche Werk konnte die Bühne nicht gewinnen; in den Konzertsaal gehört es mit seiner unnatürlichen Vermischung von Musik und Sprache noch weniger. Nicht Sprache, nicht Gesang ist die unangenehme Zwitterform des Deklamierens, die hier Herrn Dr. *Wüllner* oblag. — Die Neunte Symphonie, welche Herr *Nikisch* dem »Manfred« folgen liefs, mifsriet ihm einigermafsen. — Die Königliche Kapelle feierte *Beethovens* Geburtstag mit dem von Herrn *Busoni* gespielten Esdur-Konzerte, der Adur-Symphonie, der Fidelio- und der sogenannten »zweiten« Leonoren-Ouverture. Es ist dies aber die älteste, also erste der vier Ouverturen aus dem Jahre 1805, welche verändert und teils gekürzt, teils erweitert wurde, als 1806 der »Fidelio« in einer etwas andern Gestalt wieder in Szene ging. Fälschlich nennt man dieses umgestaltete Werk »Leonoren-Ouvertüre Nr. 3«, denn die dritte schrieb der Meister 1807 für eine Prager Aufführung der Oper. Sie ist sehr unbekannt. Als die Oper dann 1816 ganz neu bearbeitet zum drittenmale auf die Bühne kam, leitete die vierte, die gewöhnliche Edur-Ouverture sie ein. Sie ist die geeignetste dazu; die »grofse« in C sollte man dem Konzertsaale vorbehalten. — Die Singakademie führte in ihren letzten Konzerten *Bachs* »Weihnachtsoratorium«, dessen Kantaten »Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin« und »Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott«, sowie *Brahms* »Deutsches Requiem«, zuletzt *Grells* sechzehnstimmige Messe auf, alles, wie sich das bei diesem Institute von selbst versteht, in mustergültiger Weise, soweit es den Chor betrifft. Die Soli sind nicht immer ganz tadellos. Lobenswert ist es, dafs unser ältestes und vornehmstes Ge-

sangsinstitut sich seit einigen Jahren der *Bach*schen Kantaten annimmt, die wir sonst, da der Bachverein längst nicht mehr besteht, kaum zu hören bekämen. Aber mit *Brahms* hätte er sich nicht zu befassen nötig gehabt. Wenn man dessen Requiem nach *Bach* hört, so merkt man, falls man es bisher noch nicht gemerkt hätte, welcher Unterschied zwischen einer Musik ist, die aus kindlich gläubigem Herzen quillt und einer andern, welche wohl die Form eines geistlichen Tonstücks innehält, auch kontrapunktische Künste entwickelt, aber der rechten Empfindung entbehrt. — Im Sternschen Gesangvereine wurde gestern das Te Deum von *H. Berlioz* zum erstenmale aufgeführt. Es ist, wie alle Musik dieses Franzosen, klanglich wirksam und geistreich gearbeitet. Man interessiert sich für die geschickte Ausgestaltung des Textes, freut sich mancher Chorwirkung, hört gern die Einleitungen der wirksam behandelten Orgel- und Orchesterinstrumente, aber das Herz bewegt die Musik nicht. — Immerhin ist es erfreulich, dafs wir Kompositionen wie diese, die »Kindheit Christi« und andere desselben Meisters, wenn auch erst fast dreifsig Jahre nach seinem Tode, kennen lernen. — Nur das wichtigste aus dem Musikleben der letzten Wochen — und auch das nur oberflächlich — konnte ich in dem mir zugemessenen Raume besprechen. Über einzelne Künstler und Virtuosen gedenke ich demnächst zu berichten. Rud. Fiege.

Dresden. Odysseus Heimkehr. Musik-Tragödie in einem Vorspiel und drei Akten. Dichtung und Musik von *August Bungert*. Erstaufführung am k. Hoftheater zu Dresden am 12. Dezember 1896.

An Kühnheit wird's euch auch nicht fehlen
Und wenn ihr euch nur selbst vertraut
Vertrauen euch die andern Seelen. —

So sagte s. Z. Mephistopheles zum Schüler (Faust I) und Herr *Bungert* zu sich selbst, als er vor 15 Jahren den Gedanken fafste, aus der Ilias und der Odyssee des alten Homer, den gröfsten Epen aller Zeiten, eine 6 Abende füllende Musiktragödie zu schaffen. *Wagner* braucht für seinen »Nibelungencyclus« vier, *Bungert* für seine »Homerische Welt« sechs Abende. Die Ilias umfafst deren zwei: 1. Achilleus, 2. Klymnestra; die Odyssee vier: 1. Kirke, 2. Nausikaa, 3. Odysseus Heimkehr, 4 Odysseus Tod. Gestern am 12. Dezember gab man in der Dresdner Hofoper unter Leitung und auf Initiative des Herrn Hofrat *Schuch* der Tragödie dritten Teil »Odysseus Heimkehr« in musterhafter Besetzung und Ausführung von seiten aller beteiligten Faktoren. Das Werk hatte gröfsten äufseren Erfolg; schon nach dem 1. Akt wurde der Dichterkomponist zweimal, nach dem 3ten er und alle Mitwirkenden noch gerufen, als ihr Berichterstatter das starkgefüllte Haus schon verlassen hatte; und wenn sie (die Klatschenden) inzwischen nicht gestorben sind, so applaudieren sie heute noch! Viele bewundern den Text und das Sujet, manche die schönen Worte und Verse, andere das griechische Kostüm, das sie vielleicht angenehm an »Orpheus in der Unterwelt« und »die schöne Helena« erinnert; einige die »schneidige Musik«; alle aber den »Mut«, um nicht »Übermut« zu sagen, des Autors, der mit staunenswerter Ausdauer und Arbeitskraft ein auf ein übermenschliches Konzeptionsvermögen berechnetes (für jeden Tag der Woche eins) musikdramatisches Werk geschaffen hat. Nachdem die Welt geschaffen, so lesen wir in der Genesis, sagte der Schöpfer: »und siehe da, es war sehr gut«. — Herr *A. Bungert*, der sich für einen Nietzscheschen Übermenschen zu halten scheint, wird das »sehr gut« vielleicht auch für seine »homerische Welt« in Anspruch nehmen, ob aber die musikalische Welt, denn etwas hat ja am Ende doch noch die Musik selbst in einem »Musikdrama« zu thun, dem beipflichten wird, bleibt einer Totalaufführung des ganzen Cyklus vorbehalten. Dafs ein Operninstitut für diesen Zweck zu haben st, darf bezweifelt werden; doch könnte man ja in Griechenland behufs der Sanirung griechischer Finanzen eine Art Bayreuth gründen; das wäre auch schon etwas und würde, falls die Sache »zieht«, wenigstens von den Gläubigern dieses notleidenden Staates mit Jubel begrüfst werden. Doch nun zur gestrigen »ersten Première« wie ein mit herrlicher Stimme begnadeter verflossener hoher Tenor in Dresden sich ausdrückte. »Odysseus Heimkehr« schildert im Text mit einigen Abweichungen und Änderungen die »Hauptereignisse der Rückkehr des Odysseus nach Ithaka die Vorgänge bis zur Vertreibung der Freier und die Wiedervereinigung mit Penelopeia«. Die Form und Diktion der Dichtung ist nicht ungeschickt und zeugt von Belesenheit und Geschmack; die Verse sind oft sogar poetisch schön. Einige Plattheiten laufen unter, ohne dem Zweck, dramatische Musik zu machen, wesentlich zu schaden; der Blaustift hat in der Partitur gewütet, ist jedoch der Totalwirkung nur förderlich gewesen; trotzdem sind noch abspannende Längen geblieben. Unser Publikum setzt sich bei Erstaufführungen hauptsächlich aus Engländern und Amerikanerinnen, sog. Premierenhasen und aus Clique und Claque zusammen — leider fehlt die sog. Dresdner Gesellschaft fast vollständig, da sie anderweitig in Anspruch genommen. Man ist zwar durch häufige Aufführungen der letzten Wagnerschen Werke daran gewöhnt worden, eher im Beruf des Schauens und Hörens — im Theater zu sterben, als gegen das Gebot der Mode zu verstofsen, übermäfsigen Musikgenufs anstrengend zu finden, und namentlich unsere zarte Damenwelt zeigt einen Heroismus der Ausdauer — im Theater, der herrlich wäre, falls er sich auf die häusliche Thätigkeit übertragen liefse: Aber: »Eines schickt sich nicht für Alle« sagte *Goethe*. Nietzschesche Philosophie konnten wir nun weder im Text noch in der Musik entdecken; vielleicht »hielt er — der Autor — die Teile in seiner Hand — fehlte leider nur das geistige Band«. Innerlich dramatisch ist Odysseus Heimkehr nimmermehr; Abänderungen und Abweichungen von Homer sind Coups einer Vorwagnerischen Periode der »grofsen Oper«: die Odyssee bleibt Epos trotz *Bungert* und wird sich auch von anderen nicht zum Drama mit oder ohne Musik umschmieden lassen, zu einem Drama, das auf innerer Wahrhaftigkeit beruht, den Zuschauer erhebt und erschüttert; der Glucksche Orpheus, Don Juan, Fidelio und sämtliche Wagnerschen Werke würden dem mutigen Autor die Wege weisen. — Wer in neuester Zeit in Berlin oder Frankfurt a. M. die »Medici« von Leoncavallo gesehn, wird sich nun von der Musik am leichtesten ein Bild zu machen im Stande sein. *Bungert* schreibt sichtlich leicht Musik, und wäre, wenn es sein müfste, der Mann, eine »Zeitung nebst Beilage« zu vertonen. Wir sind nicht der Ansicht, dafs er den reinen Nibelungen- und Tristanstil reproduziert hat; nicht einmal äufserlich, denn das vermag er gar nicht, dazu fehlt ihm das »Können« in erster Linie und diejenigen irren, die bei ihm aus der Not eine Tugend machen wollen. Seine Motive — er mag sie nennen wie er will — sind unbedeutend, kurz 1 und 2taktig, mit Vorliebe in die Trompeten gelegt, wirken sie mitunter trivial, weil sie fast nie dem Charakter des ihnen zugeteilten Instruments entsprechen. Selten sind sie polyphon verarbeitet und den Vorgängen auf der Scene dramatisch und verständlich verwertet. Scheinbar nach dem Klaviersatz gearbeitet und gröfstenteils homophon, läfst die dilettantenhafte oft lärmende Instrumentierung sehr viel zu wünschen übrig; allerdings hat *Bungert* bisher wenig für Orchester geschrieben. Der Chorsatz ist besser, obschon für die Ausführenden sehr anstrengend; am besten sind, wenn nicht recitatorisch, die Solostimmen bedacht: leider liegt die Penelope der hiesigen vorzüglichen Darstellerin der Rolle, Frau *Wittich*, zu tief. Eine gewisse gesangliche Wärme macht sich namentlich bei Aktschlüssen angenehm bemerkbar, einige Cantilenenschlüsse sind sogar schön und weisen auf italienische Einflüsse, nur schade, dafs sie nicht ausklingen, sondern jäh abreifsen. Im allgemeinen dominiert bei der Musik der Verstand und die Spekulation; selten Herz und Gemüt. Im Prinzip ist *Bungert* Wagnerianer, und seine Partitur ist behaftet mit Nibelungenanklängen, wobei nicht gesagt sein soll, dafs *Schumann* (Genofeva), *Brahms*, *Meyerbeer* und die modernsten Italiener unbehelligt blieben. Er ist als Musiker weder so originell, um als Individualität gerechnet, noch besitzt er bis jetzt die Technik, um in Odysseus Heimkehr wenigstens für die fast unerfüllbare Aufgabe, die der mutige Mann sich gestellt, als prädestiniert bezeichnet werden zu können. Die Aufführung des Werkes, für die alles Erdenkliche geschah und noch geschieht, ist nahezu vollendet; szenische Unmöglichkeiten sind nicht ganz zu erfüllen. Im Gegensatz zu anderen Novitäten, überaus günstig mit Vermeidung der ungünstigen nächsten 12 Tage vor Weihnachten, an Sonn- und Feiertagen im Repertoir der nächsten Zeit placiert, wird »Odysseus Heimkehr« eine Weile sich halten lassen. So haben denn auch alle Ausführenden, in erster Linie unser herrliches Orchester und Chor, die Genugthuung nicht ganz »pour le roi de Prusse« gearbeitet zu

haben, denn kein Werk hat je einen solchen Aufwand von Arbeit, von Korrektur, Streich- und Ensembleproben (sie dauerten in letzter Zeit von früh 10 bis nachmittag 4 Uhr) erfordert. Wir aber wünschen aus tiefer Seele, dafs wir in der Oper und im Konzertsaal mehr zur wahren, ewig göttlichen, reinen absoluten Musik zurückzukehren vermögen, die, in welcher Form es auch sei, an Herz und Gemüt appelliert und grübelnden kritischen Verstand dort läfst, wo er hingehört. Ist die Musik der Poesie im Wege, die bei einem Musikdrama von den egoistischen Ansprüchen ersterer befreit werden mufs »wie« der musikalische Berichterstatter unseres gelesensten Lokalblattes sich ausdrückt, zu was denn die Musik überhaupt? sie wäre froh, man liefse sie ungeschoren, obschon in den »Meistersingern« jene kaum der schlechtere Teil ist. Müssen nach Wagner durchaus noch »Musikdramen« geschrieben werden, dann bezüglich der Musik aber auch gefl. »Geist von seinem Geist«, sonst wird leicht aus der Nachäffung des Originals eine — Karikatur.

x. y. z.

Leipzig. Von *Händels* Oratorien gelangte vor mehreren Wochen im Gewandhaus unter Kapellmeister *Nikisch* zum erstenmal zur Aufführung »Saul«. Man war überrascht über den Reichtum an zartsinniger Melodik, der sich enthüllt in den erotischen Arien und Zwiegesängen; nicht minder frappierte die Zeichnung des Titelhelden und die der »Hexe von Endor« und des »Geistes von Samuel«; ein »Halleluja«, als Finale des ersten Teiles, könnte auch im »Messias« sich hören und sehen lassen. — In der Alberthalle, wo am 18. Oktober bereits durch den Riedelverein unter Prof. Dr. *Herm. Kretzschmars* geistvoller Führung das Freiheitsoratorium »Deborah« in der *Chrysander*schen Bearbeitung ausdrucksvoll zu Gehör gekommen, erzielte am 17. Januar zur Vorfeier der Neuaufrichtung des deutschen Reiches (in einem Extrakonzert des Lifstvereins) die Erstaufführung von *Händels* »Herakles« durch denselben Verein gleichfalls in der *Chrysander*schen Bearbeitung grofsen Erfolg. Das Werk (1744 mit »Semele« entstanden) ist sehr stimmungsreich, in den Chören, mögen sie nun jubeln oder klagen, trösten (»Verzage nicht«) oder die Eifersucht apostrophieren, ungemein ausdrucksvoll, in den Sologesängen, wo die Leidenschaftlichkeit der Dejanira trefflich kontrastiert zu der zarten Erotik der Jole und des Hyllos, sowie in mehreren Orchesternummern (Marsch und Zwischenmusik) höchst charakteristisch. Um H. Dr. *Fel. Kraus* als Herakles und Meistersinger gruppierte sich Frau *Geller* aus Magdeburg (Dejanira), Frau *Röhr-Brajnin* aus München (Jole), Frau *Bertha Knappstädt* (Lochas), *H. Ritter* aus Dresden (Hyllos). — Das Amsterdamer Vokalquartett führte sich im Neujahrskonzert des Gewandhauses aufs erfolgreichste ein; aus dem berühmten Amsterdamer Kirchenchor hervorgegangen, der vor mehreren Jahren auf seinen Kunstreisen durch Deutschland und Österreich wohlberechtigtes Aufsehen erregt hat, zeichnet sich auch diese Korporation aus durch vorzügliches wohlausgeglichenes Stimmmaterial und eine Vortragskunst, die ebenso das geistliche wie das weltliche vierstimmige Lied in vollendeter Weise wiederzugeben versteht. — Eine vorzügliche Altistin, in der man wohl eine zweite *Alice Barbi* erblicken darf, stellte sich im 11. Gewandhauskonzert, in Frl. *Camilla Landi* aus London vor. Ihr mächtiges, klangvolles, in Höhe wie Tiefe gleichmäfsig durchgreifendes Organ, das von allen Unmanieren sich fern hält, dient freudig einer künstlerischen Durchbildung und Ausdruckswahrheit, wie man sie selten so harmonisch verbunden bei den meisten Sängerinnen antrifft. — Die Riesenthat, die sich der ausgezeichnete Dresdener Pianist *Bertrand Roth* vorgenommen mit der auf acht Vorträge (Sonntags Vormittag) berechneten Wiedergabe sämtlicher zweiunddreifsig Sonaten von *Beethoven*, hat er kurz vor Weihnachten in so erschöpfender Weise zum Abschlufs gebracht, dafs darüber nur eine Stimme der Bewunderung herrschen konnte. Die sämtlichen *Beethoven*schen Violinsonaten bringen Frl *Martha Remmert* (Klavier) und H. Prof. *Woldemar Meyer* (Violine) aus Berlin als Gegenstück und Ergänzung dazu an zwei Abenden zu Gehör. Der erste Abend beschäftigte sich am 18. Januar mit dem Op. 12 (3 Sonaten enthaltend), Op. 23 und 24; die echt künstlerische, technisch aufs feinste ausgearbeitete, vom überzeugenden Geist und Leben erfüllte Wiedergabe bereitete aufserordentlichen Genufs und brachte den Ausführenden bestverdiente Auszeichnungen ein. O welch ein Reichtum in den Schätzen solcher unvergleichlichen Hausmusik!

Bernhard Vogel.

Stuttgart. Nachdem bereits die Hälfte der Konzertsaison dieses Winters verflossen ist, sei es mir gestattet, eine kurze Übersicht derselben zu geben. Ich beginne mit den künstlerischen Unternehmungen unseres vornehmsten Instituts, der königlichen Hofkapelle, welche zehn Abonnementskonzerte unter Leitung ihres Hofkapellmeisters Herrn Dr. *Alois Obrist* im Königsbausaale giebt. Sechs von diesen Konzerten haben bereits stattgefunden und brachten u. a. Symphonieen von Mozart (g moll), Beethoven (pastorale), Brahms (C-moll), J. J. Abert (C dur, Frühlingssymphonie) und Richard Straufs (f-moll), von welchen ich speziell die Abertsche Symphonie hervorheben will, welche dank der Frische der musikalischen Erfindung, sowie wegen ihrer blühenden Instrumentation sich einer sehr warmen Aufnahme zu erfreuen hatte. Desgleichen die Symphonie von Richard Straufs, welche dieser mit 17 Jahren komponiert hat. Dieses interessante Werk steht im Gegensatz zu Straufs neueren Werken noch ganz auf klassischem Boden und zeichnet sich bereits durch eine erstaunliche Meisterschaft in der Behandlung des Orchesters aus. Unter den Solisten dieser Konzerte sind als besonders hervorragend zu nennen: *Eugen d'Albert*, welcher Beethovens g dur-Klavierkonzert in nicht zu übertreffender Meisterschaft spielte; auch als Komponist gab er Beweise von ungewöhnlichem Talent, indem er sein zweites Klavierkonzert (E dur) vortrug und das Vorspiel zu seiner Oper »Der Rubin« dirigierte, beides Werke, welche in ihm ein Talent erblicken lassen, welches noch der Abklärung bedarf. Frau *Anna Falk-Mehlig* aus Antwerpen, frühere Schülerin des Stuttgarter Konservatoriums, spielte Schumanns A moll-Konzert mit künstlerischer Vollendung, und *Raimund von zur Mühlen* erfreute die Zuhörer durch seine bis ins kleinste ausgearbeiteten Liedervorträge. Noch zu gedenken ist einer talentvollen Anfängerin, Frl. *Luise Hoffmann* aus München, welche Mendelssohns g moll-Klavierkonzert vortrefflich zu Gehör brachte. Dafs die Hofkapelle in der Ausführung oben genannter Werke ihren alten künstlerischen Ruf aufs neue bewährte, sei nur nebenher erwähnt. Unter den Konzerten der zahlreichen Chorvereine Stuttgarts verdient in erster Linie genannt zu werden, die Aufführung von Edgar Tinels grofsartigem Oratorium »Franziskus«, welche von dem um die Pflege der bedeutenden modernen Chormusik hochverdienten Neuen Singverein unter Leitung seines Dirigenten Herrn Musikdirektor *Ernst H. Seyffardt* veranstaltet wurde. Dieselbe fand im Festsaal der Liederhalle statt, und sang unser gefeierter Heldentenor vom königl. Hoftheater, Herr *Nicolaus Rothmühl*, die Titelpartie glänzend; desgleichen wurde die Sopranpartie von der Kammersängerin Frl. *Emma Hiller* in hervorragender Weise wiedergegeben. Chor und Orchester standen auf der Höhe ihrer schwierigen Aufgabe und war demgemäfs der Erfolg ein durchschlagender. — Der Verein für klassische Kirchenmusik führte unter Leitung des Herrn Prof. *de Lange* Händels »Saul« auf. Unter den Solisten erwarb sich der königl. Hofopernsänger Herr *Fraускher* das grofse Verdienst, im letzten Moment für den erkrankten Vertreter der Titelpartie einzutreten und führte seine schwierige Aufgabe in höchst anzuerkennender Weise durch. Auch die Altistin, Fräulein *Anna Stephan* aus Berlin, welche zum erstenmale in Stuttgart auftrat, zeichnete sich durch ihre schöne umfangreiche Stimme und durch beseelten Vortrag aus. Die Aufführung nahm einen durchaus befriedigenden Verlauf. In den zwei populären Konzerten des Stuttgarter Liederkranzes, in welchen der vortrefflich geschulte Männerchor (180 Herren!) unter Leitung des Herrn Professor *W. Förstler* ausgezeichnete Leistungen, speziell in a capella-Chören, bot, traten als Solisten die königl. Hofopernsängerin Frl. *Erica Wedekind* aus Dresden, Frau *Emilie Herzog*, Hofopernsängerin aus Berlin, Herr Hofopernsänger *Raoul Walter* aus München und der vortreffliche Pianist, Herr *Arthur Friedheim* aus Berlin, auf. Unter diesen gebührt unstreitig die Palme Fräulein *Wedekind*, welche das zahlreiche Publikum durch ihre vollendete Koloratur zu nicht enden wollenden Beifallsäufserungen hinrifs. Last not least gedenke ich noch der drei Quartettsoireen der Herren Prof. *Singer* und Genossen, in welchen neben unseren klassischen Meisterwerken auch moderne Kammermusik zur Aufführung kam. So wirkte Frau *Falk-Mehlig* in Brahms grofsartigem F moll-Quintett am Klavier mit, desgl. spielte

Prof. *de Lange* seine Serenade für Klavier und Streichquartett. Einen empfindlichen Verlust erlitt unser Musikleben durch den Tod Prof. *Dionys Pruckners*, welcher am 1. Dezember letzten Jahres seinem schweren Leiden in Heidelberg erlag. In ihm verliert das hiesige königliche Konservatorium seinen ersten Klavierlehrer und Stuttgart seinen hervorragendsten Pianisten, dessen Trio-Soireen (im Verein mit den Herren Prof. *Singer* und Kammervirtuos *Seitz*) sich grofser Beliebtheit erfreuten. Über seinen Nachfolger verlautet noch nichts Bestimmtes. H.

Opern- und Oratorienaufführungen. »Der arme Heinrich«, eine Oper von *Pfitzner* wurde kürzlich mit grofsem Erfolge in Frankfurt gegeben. — *Richard Wagners* »Fliegender Holländer« ist in Spanien vom Publikum abgelehnt worden. Nur am Lohengrin und allenfalls am Tannhäuser finden die stierkampfseligen Spaniolen Freude. — In Kopenhagen wurde *Humperdincks* »Hänsel und Gretel« mit gröfstem Erfolge gegeben, ebenso *Straufs'* »Fledermaus«, die den Kopenhagenern am meisten gefällt. *Wagners* Meistersinger bereitet man zur demnächstigen Aufführung vor. — Dr. *Kienzl* Evangelmann hatte am Hoftheater zu Gotha unter Leitung des Komponisten einen riesigen Erfolg. — Am Hoftheater in Dresden hat *Bungerts* Oper: »Odysseus Heimkehr« sensationellen Erfolg gehabt. — *Bruchs* neues Oratorium: »Moses« wurde in Gotha im Dezember mit sehr geringem Erfolge, dessen Ursachen in den Schwächen des Werkes liegen, aufgeführt.

Personalien. Kantor *Volkmar Schurig* in Dresden erhielt vom König von Sachsen, Domorganist *Springer* in Colberg vom König von Preufsen den Titel »Musikdirektor«. — Die ausgezeichnete Kammersängerin *Luise Schärnack* hat wegen Differenzen mit der Intendanz ihren Abschied von der Coburg-Gothaischen Hofbühne erbeten und erhalten. Die Künstlerin hat eine Klage gegen die Intendanz wegen unberechtigter Kürzung ihrer Gage erhoben.

Der deutsche Kirchengesangverein versendet soeben den im Kommissionsverlage von Waitz in Darmstadt erschienenen Bericht über den dreizehnten Vereinstag in Wiesbaden, welcher am 29. und 30. September 1896 stattfand. Der Bericht enthält einen sehr interessanten Aufsatz (Vortrag) des Herrn Professor *Th. Krause* in Berlin über »Schulgesang und Kirchenchor«, aus dem Schulgesanglehrer und Chordirigenten mancherlei Anregung empfangen können.

Schubertfeier in Wien. Zur würdigen Feier des 100jährigen Geburtstages *Franz Schuberts* eröffnet man im Künstlerhause in Wien eine Schubertausstellung. 300 Aussteller mit ca. 2000 Gegenständen beteiligen sich. Die Stadt Wien hat vom Maler *Julius Schmidt* für diese Ausstellung ein grofses Gemälde: »Ein Schubertkonzert in Alt-Wien«, herstellen lassen.

Besprechungen neuer Musikalien und Bücher über Musik.

Man nennt die Musik mit Vorliebe eine internationale Kunst, und das ist sie auch in Bezug auf ihre Wirkung; die Musikproduktion hingegen kann nur auf nationaler Grundlage wahrhaft Grofses leisten. Der berufene Tondichter schafft aus seinem eigenen Wesen heraus, dieses aber ist ein Teil jenes Volksgeistes, aus dem er geboren ist und von dem er die erste Nahrung und tiefsten Eindrücke empfing: darum müssen seine echten Werke auch den Stempel dieses Geistes, das Gepräge seiner Nation tragen. Mag der Knabe *Mozart* in England ein Lied komponiert haben, welches den englischen Madrigalen zum Verwechseln ähnlich war, mag er in Rom im Verlaufe einer halben Stunde ein Stück gesetzt haben ganz in der Manier der unbegleiteten Chöre der sixtinischen Kapelle, seine Musik ist in seinen unsterblichen Werke doch urdeutsch. Jene Nachahmungen fremder Stilarten waren »gemacht«, seine echten Werke sind aus dem Innern herausgeboren. Immerhin sehen wir — und andere Beobachtungen bestätigen es — dafs der talentvolle Musiker seinen Kompositionen eine bestimmte nationale Färbung geben kann, indem er gewisse Eigentümlichkeiten in der Musik der betreffenden Nation nachahmt, und für den Kritiker ist es oft recht schwierig, das Echte vom Unechten zu unterscheiden. Unter den zeitgenössischen Komponisten ragt *Edward Grieg* als solcher hervor, bei dem das nationale Moment in den Vordergrund tritt. Haben wir es hier mit Echtem oder Unechtem zu thun? Mag bei ihm eine gewisse Absichtlichkeit bestehen, einen nordischen Stil zu schaffen, das Meiste von ihm ist doch echt, seinem eigenen Wesen entsprechend. Wir weisen nur auf seine lyrischen Stücke für Klavier hin. Ob der Flug eines Schmetterlings oder ein einsamer Wanderer, das Picken eines Vogels oder die Ankunft des Frühlings seine Fantasie zum Schaffen angeregt, immer bietet er herrliche Kunstwerke, zwar im Charakter verschieden, aber in ihrer Stilart doch gleich. Mit dem geringsten thematischen Aufwande ein so köstliches Stück wie »In der Heimat« (Heft III, Nr. 3) zu schaffen, gehört zu den Wundern der Komposition, wie wir es ähnlich nur bei *Franz* noch kennen, in seiner Liedperle: »Es hat die Rose sich beklagt«. An *Griegs* Muse werden wir sehr erinnert, wenn wir

Christian Sindings Werke hören. Vor uns liegen: Sechs Stücke für Pianoforte. Op. 32, Heft I u. II und eine Suite für Klavier zu 4 Händen. Op. 35. Leipzig, Peters. Auch hier haben wir wie bei *Grieg* meist kurze, charakteristische Themen, an denen mit einer gewissen Beharrlichkeit festgehalten wird, ohne sie zu zerpflücken, so dafs die Stücke vielfach einen chaconeartigen Charakter erhalten; auch hier haben wir die kühne Modulation mit ihren oft auffallenden Dissonanzen, die aber nicht (wie bei *Bach* und *Wagner*) notwendig aus der melodischen Führung der Stimmen, sondern aus der Harmonie herauswachsen. Nur ist *Grieg* lichter und freundlicher, während *Sinding* mit Vorliebe grau in grau malt. Sehr schön und auch weniger düster ist in Heft I: »Melodie«, sehr klangschön in demselben; »Frühlingsrauschen«, leicht und ansprechend im 2. Heft Nr. 4: »Im Volkston«. Tritt schon die Neigung zu öfterem Wechsel der Harmonieen in den Stücken zu 2 Händen hervor, so feiert die Modulationsfreudigkeit des Komponisten in der Suite zu 4 Händen wahre Orgien. Trotzdem — oder deshalb? — klingt aber das Stück prächtig, namentlich das düstre Andante funebre ist ergreifend, soweit Klaviermusik überhaupt ergreifend sein kann. Freilich gehören zur Bewältigung der technischen Anforderungen virtuose Spieler. Haben wir es hier mit durchaus moderner Musik zu thun, so nicht minder in:

Moszkowski: Frühling. Op. 57. 5 Stücke in 2 Heften und
Busoni: Pianofortestücke. Op. 33b. (Peters.)

Diese Klaviermusik wirkt mehr durch harmonischen als melodischen Reiz, *Moszkowski* erfordert vielfach eine orchestrale Spielart des Klaviers. Sehr reizend finden wir von ihm »Blumenstück« (Nr. 3 im I. Heft) und den Walzer (Nr. 2 im 2. Heft. Von *Busoni* sind sehr wirksam »Frohsinn« und Scherzino« (im 1. Heft), obwohl in beiden der Virtuose dem Komponisten fast über Gebühr hat schaffen helfen. Das bedeutendste Stück von *Busoni* ist Fantasia in modo antico, in welchem der Komponist seine Meisterschaft in Behandlung eines Fugenthemas zeigt. Die Verknüpfung desselben mit einem zweiten, welches in chromatischen und diatonischen Tonfolgen abwärts schreitet, ist sehr interessant und wirkungsvoll. Eine gravitätisch einherschreitende Einleitung, die zum Schlusse wiederkehrt, vervollkommnet das Stück zu einem wohlabgerundeten.

Einen ganz anderen Charakter als die genannten tragen:

Blumenthal: Zwei Lieder ohne Worte. Op. 60.
— — Zwei Klavierstücke. Op. 65.
Karl Götze: Fünf Charakterstücke. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.

Diese Klavierstücke gehören zu den sogenannten dankbaren, wie sie der Spieler, der nicht über eine virtuose Technik verfügt, aber doch etwas Besseres spielen will, mit Vorliebe wählt. In ihnen herrscht das melodische Element vor, die häufig angebrachten zierlichen Arabesken spielen sich leicht und hören sich lieblich an. Namentlich das Capriccietto von *Blumenthal* (Op. 65, Nr. 2) und »Hänschen gute Nacht« von *Götze* sind äufserst gefällige und wohllautende Stücke, die sich vortrefflich zum Vorspielen im häuslichen Kreise eignen.

In die »gute, alte Zeit« versetzt uns das folgende Werk:

Mich. Haydn: Album für Pianoforte, herausgegeben von *Otto Schmid*-Dresden. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Jeder Klavierspieler, der Sinn für die geschichtliche Entwickelung der musikalischen Kunst hat, wird gern und mit grofsem Interesse die vorliegenden Stücke spielen, bieten sie ihm doch des Belehrenden und Anregenden viel. Aber auch als absolute Kunstwerke betrachtet, können sich die Stücke heute noch sehen und hören lassen, so naiv auch manches erscheint. Nach der technischen Seite, z. B. für das graziöse und polyphone Spiel, die saubere Ausführung von Verzierungen, bieten sie treffliches Übungsmaterial, so dafs wir Musikschulen und Lehrerseminare auf das wertvolle Album aufmerksam machen.

Lieder für eine Singstimme.

Alexander Winterberger: Drei geistliche Lieder. Leipzig, Hug.

Nr. 1 von diesen Liedern: »Lafs mir, wenn meine Augen brechen« ist ergreifend schön, Nr. 3 ein flüssiges 10taktiges Liedchen für Weihnachten; in Nr. 2: »Ein Stern ging auf« wird die Musik dem eigenartigen Sturmschen Texte vollauf gerecht. Freilich haben wir es weniger mit einem Liede, als einer dramatischen Scene im kleinsten Rahmen zu thun, zu deren wirksamen Darstellung eine hohe Tenor- oder Sopranstimme gehört.

Bernh. Vogel: Drei geistliche Lieder für Sopran oder Tenor mit Klavier- oder Orgelbegleitung. Leipzig, Eulenburg.

Das sind echte Tenorlieder, schwungvoll und tiefempfunden. Die melodische und harmonische Erfindung ist originell, ausgefahrene Geleise werden möglichst vermieden und trotzdem singen sich die Weisen leicht in Ohr und Herz hinein.

Rich. Joh. Eichberg: Vier Lieder für 1 Singstimme. Op. 10. Leipzig, Eulenburg.

Die Lieder, melodiös und ungesucht, werden in Haus und Konzertsaal viele Freunde finden, selbst das Wagnis, den Text: »Ich hab ein kleines Lied erdacht« nach *Bungert* und *Hans Sommer* zu komponieren, kann als durchaus gelungen betrachtet werden, die neue Komposition kann sich neben den alten wohl hören lassen. Die Lieder erfordern keine umfangreichen glänzenden Stimmmittel, aber ein ausdrucksreiches Organ.

Max Kretschmar: Op. 4, 5, 11, 14 u. 18. Zusammen 12 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Baden-Baden, Sommermeyer.

Der Vorzug der *Kretschmar*schen Lieder liegt in der melodischen Erfindung. Dem Textinhalte geht der Komponist mit feinem Verständnis nach und wird ihm in den meisten Fällen gerecht. Wir können die Lieder empfehlen, raten aber dem jungen Tonsetzer, von dem wir noch viele Gaben erhoffen, nicht Texte zu wählen, die schon von andern vielmal und erfolgreich komponiert worden sind, so z. B.: Du bist wie eine Blume, Es mufs ein Wunderbares sein und andere.

Anton Maier: Zwei Gesänge für eine mittlere Stimme. Op. 49. 1. Wie ein fahrender Hornist sich ein Land erblies. Preis 1 M 20 Pf. 2. So mufs ich denn gehen dahin. Preis 60 Pf. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.

Zwei Schlager für tüchtige Baritonisten, welche dramatisch zu singen verstehen.

Spengler: Sammelwerke. 86 ausgewählte geistliche Lieder, Choräle, Psalmen, Hymnen und Motetten nebst liturgischen Gesängen für Männerchor. Cassel, R. Kaiser.

Eine reichhaltige, wertvolle Sammlung von alten bewährten Kompositionen, nach dem Kirchenjahre geordnet. Der Tonsatz in den Arrangements ist geschickt, an die 1. Tenöre werden nicht zu grofse Anforderungen gestellt, gute 2. Bässe sind aber beim Gebrauch des Werkes erwünscht. Männerchören, die die Musica sacra pflegen, sei dasselbe empfohlen.

Hauptner: 100 Duette aus den Opern und Oratorien berühmter Komponisten. Leipzig, Eulenburg.

Das vortreffliche Sammelwerk besteht aus 4 Heften, von denen jedes 25 Duette enthält. Band I ist für 2 Frauenstimmen, Band II für Sopran und Tenor, Band III für Sopran und Bariton oder Bafs, Band IV für Tenor und Bafs (17 Duette) und für Bariton und Bafs (8 Duette) bestimmt. Der Herausgeber hat, wo es notwendig ist, zu den einzelnen Nummern eine Einleitung geschrieben, welche in die Situation einführt. Die Atemzeichen sind geschickt gesetzt, die Vortragszeichen gewissenhaft angebracht, so dafs Duettsänger ihre Freude an dem Werke haben werden.

Briefkasten.

Herrn V. in B.: Sie meinen, Schubert hätte die Melodieen nur so aus dem Ärmel geschüttelt, und überhaupt müsse das Komponieren ganz leicht, ohne Anstrengung geschehen, sonst komme nichts Ordentliches heraus. Die Beethovenschen Manuskripte beweisen aber das Gegenteil, und der selbst so leicht produzierende Mozart schreibt an den Grafen von Waldegg: »Schaun's, lieber Herr Graf! i hab halt nimmer geglaubt, dafs die Leut' so gar dumm sind: erst verstehen's meine Musik nit, und hinterher sagen's noch, das käm' mir alles im Schlaf, und i braucht's nur so aus dem Ärmel schütteln. Na Gott weifs aber, wie i bei dem Don Giovanni Blut und Wasser geschwitzt hab!

Herrn Schn. am Kl.: Bedaure, Ihre Zuschrift nicht entziffern zu können. Schreiben Sie sich gefälligst den Brief eines amerikanischen Redakteurs an seine Mitarbeiter hinter die Ohren, der in köstlicher Ironie folgendermafsen lautet: »Es ist vollkommen unnötig, sich eine leserliche Handschrift anzueignen: eine solche verrät noch immer plebejische Abstammung und berechtigt überdies zur Annahme, dafs Sie in irgend einer öffentlichen Schule Ihre Ausbildung erhalten haben. Eine schlechte Schrift deutet auf Genie. Viele Schriftsteller machen sich überhaupt auf diese Weise bemerkbar. Schliefsen Sie daher bei dem Schreiben die Augen und schreiben Sie so unleserlich wie möglich. Auf Eigennamen ist nicht besonders zu achten, denn jeder Schriftsetzer kennt den Vor- und Zunamen eines jeden Mannes, Weibes und Kindes der ganzen Welt, und wenn wir nur den Anfangs-Buchstaben irgend eines Namens erraten zu können glauben, so genügt dies vollkommen; wohl ist es wahr, dafs wir jüngst Samuel Marisgon statt Lemuel Messenger gedruckt haben, doch wird dadurch gewifs kein gebildeter Leser irregeführt worden sein. Also nochmals, achten sie nicht auf Eigennamen. Sehr vorteilhaft ist es, beide Seiten des Papiers zu beschreiben, und wenn sie vollgeschrieben sind und man einige Hundert Zeilen beifügen mufs, empfiehlt es sich, über die Quere zu schreiben, denn noch ein Blatt deshalb zu opfern, wäre wahrscheinlich des Guten zu viel gethan. Wir sind im siebenten Himmel, wenn wir solch ein Manuskript in Händen haben. Das braune Packpapier ist zum Schreiben besonders verwendbar; wenn Sie aber eben keines haben, so kann man auf der Strafse wohl im Vorbeigehen von einem Plakat das nötige Papier abreifsen. Falls man sich eines solchen Papiers bedient, ist es ratsam, auf jener Seite zu schreiben, welche bekleistert ist. Wenn ein Artikel beendet ist, so trage man ihn, ehe er der Redaktion zugesandt wird, einige Tage in der Tasche mit sich herum. Wurde der Artikel mit Bleistift geschrieben, so sind die Vorteile dieses Systems unschätzbar. Suchen Sie ein oder das andere Blatt zu verlieren; diese Zusammenfügung loser, nicht numerierter Blätter macht uns stets besondere Freude.«

Herrn G. in D.: Riehl, welcher vergebens die Begründung einer deutschen Hausmusik anstrebte, schrieb schon 1853: »Die deutsche Nation ist auf dem besten Wege, sich mit ihrem unerhörten Eifer für die Tonkunst nachgerade ganz dumm zu musizieren.« Dafs Leute, die tagtäglich 8 Stunden Klavier pauken, nicht gerade gescheiter werden, glauben wir auch. Wenn's Ihnen so schwer fällt, Virtuos zu werden — warum wollen Sie's werden?

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

I. Jahrgang. 1897.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 3.
Ausgegeben am 1. März 1897.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Carl Grammann. †

Von **Otto Schmid, Dresden.**

Mit dem heimgegangenen Meister hat die Deutsche Oper neuerer und neuester Richtung einen ihrer befähigtsten Vertreter verloren. Dafs seine Erfolge keine nachhaltigen waren, nun, dieses Schicksal teilt er mit der Mehrzahl seiner Mitstrebenden. Hat doch eigentlich nur *Goldmark* von allen denen, die mehr oder minder streng in den Bahnen wandelten, die der Meister von Bayreuth einschlug, und auch er im Grunde genommen nur mit der »Königin von Saba« Bleibendes auf musikdramatischem Gebiete geschaffen. *Grammann* war minder glückbegünstigt. Selbst seine »Melusine«, die in Dresden längere Zeit mit einer *Malten*, einem *Gudehus* die Bühne beherrschte, vermochte sich dauernd nicht zu behaupten. Aber *Grammann* war eine klarblickende Künstlernatur. In richtiger Erkenntnis, dafs jede Zeit ihre Ideale hat, wandte er sich später vom Wagnerianismus, ohne dessen Errungenschaften in Abrede zu stellen, ab, suchte auf neuen Pfaden musikdramatische Erfolge zu erringen. Die beiden Einakter »Ingrid« und »Irrlicht«, insbesondere der letztere, zeigte ihn in der Gefolgschaft eines Mascagni und Leoncavallo. Aber hier, an Stoffen, welche die Schlagkraft des jüngsten italienischen Opern-Verismus, der lieber trivial und brutal als weitschweifig wird, erheischt, scheiterte er, und dieser Mifserfolg wohl war es, der an seinem Herzen nagte und nicht wenig zu seinem vorzeitigen Ende beitrug. Wollte man aber glauben, er hätte, um seinetwillen verzagend, die Hände müfsig in den Schofs gelegt, so wäre dies weit gefehlt. *Grammann* arbeitete vielmehr, den Todeskeim im Herzen, unentwegt an einer neuen



† *Carl Grammann*, der am 30. Jan. d. J. starb, zeigte grofses Interesse an unserer Zeitschrift, indem er nicht nur wertvolle Kompositionen, sondern auch interessante Musikberichte einsandte. Ihm sei an dieser Stelle unser Dank nachgerufen. D. R.

musikdramatischen Schöpfung, die ihm denn auch noch fertigzustellen gelang. »Il Gettatore« das ist der mit dem »bösen Blick« behaftete = »Der Unheilbringer« betitelt sich das dreiaktige Werk, dessen Text von dem Dresdner Schriftsteller *Georg Irrgang* herrührt und dessen Aufführung man wohl befürworten möchte. Einmal ist die neuzeitliche Produktion an brauchbaren Bühnenwerken in Deutschland wahrlich nicht überreich, dann bürgt *Grammanns* Schaffen in seiner Gesamtheit dafür, dafs auch die letztgedachte musikdramatische Schöpfung Wirkung genug entfaltet, um die Aufführung als lohnend zu erweisen. Äufserten doch selber die Einakter »Ingrid« und »Irrlicht«, die man (zum wenigsten den ersteren) nicht zu den gelungenen Werken *Grammanns* zählen können wird, und besonders der letztere eine solche, dafs man in Dresden seinerzeit das überschnelle Absetzen beider Stücke nicht recht begreiflich finden konnte.

Grammanns Lebensgang, in kurzen Zügen referiert, mag den Schlufs unseres Nekrologs bilden. Geboren am 3. Juni 1844 zu Lübeck als Sohn eines angesehenen Kaufmanns, des Konsuls *Alexander Grammann*, ererbte er nicht von diesem einer streng praktischen Lebensanschauung huldigenden Manne seine künstlerischen Neigungen. Diese kamen von mütterlicher Seite. Eine geborene Marty, Schweizerin von Geburt, hatte sich *Grammanns* Mutter vor ihrer Verehelichung den Ruf einer ausgezeichneten Pianistin errungen. Carl nun verriet frühzeitig seine entschiedene musikalische Begabung, und der Vater in richtiger Erkenntnis derselben trug Sorge, dafs dieselbe Pflege und Förderung erhielt und bestellte dem Söhnchen als tüchtigen Lehrer den Orgelvirtuosen und Komponisten *Heinrich Stiehl.* Nur von einem berufsmäfsigen Musikertum Carls wollte er nichts wissen. Nach absolviertem Gymnasium verliefs dieser also das Elternhaus, um sich zum Ökonomen auszubilden erst in der Praxis, dann auf den Universitäten Bonn und Halle auch in der Theorie. Aber Frau Musika hatte einmal Gewalt über ihn. Der sudiosus oecon. fing fleifsig zu komponieren an; einer kleinen einaktigen Oper »Der Schatzgräber« folgte bald eine dreiaktige romantische Oper »Die Eisjungfrau«. Da änderte der Vater seinen Sinn. Carl sollte Musiker werden, wenn zwei Capazitäten, *Rietz* und *Reinecke*, befürwortend entschieden. Der Fall trat ein, und das Konservatorium zu Leipzig sah unsern Meister als stud. musicae in seinen Mauern. Aber Pianist wollte er werden, und als Komponist kam er heraus. Sein Op. 1 war ein »Heldenmarsch« für Orchester, welchen er zur Wiederherstellung des deutschen Reiches schrieb und dem grofsen Kaiser zueignete. Das war im Jahre 1871, in demselben Jahre, in dem er *Richard Wagner* in seiner Villegiatur am Vierwaldstättersee aufsuchte. Mit Empfehlungen von diesem ausgerüstet, zog er dann zu dauerndem Aufenthalt nach Wien, von wo er sich anschickte, die deutschen Bühnen zu erobern. Als erstes Werk ging in Wiesbaden im Jahre 1875 »Melusine« unter *Jahn* in Scene. Es folgte im Jahre 1881 Dresden mit »Thusnelda oder der Triumphzug des Germanikus« unter Wüllner (Frl. Malten in der Titelrolle), im Jahre 1882 dieselbe Bühne (später auch Wien) mit dem »Andreasfest«. Dann erschien daselbst »Melusine« zu dauernderem Erfolg in einer Neubearbeitung. »Ingrid« und »Irrlicht« schlossen den Reigen. Aber *Grammann* war nicht nur Musikdramatiker, er betrat auch das Gebiet der absoluten Musik mit Geschick, sein schönes Klavierquartett, seine Sinfonie »Aventiure«, seine Lieder und Klavierstücke etc. gewannen ihm die Gunst der musikliebenden Kreise und die Wertschätzung der Männer vom Fach. Dafs seiner Tonsprache Prägnanz und Festigkeit fehlen, dafs er, um ein einer anderen Kunst entlehntes Bild zu gebrauchen, mehr im Kolorit als in der kräftigen Konturenzeichnung sein Heil suchte, das war eines der Hauptkennzeichen des Epigonentums, das er mit so vielen seiner mitstrebenden Zeitgenossen teilte. Allenthalben aber — und das ehrt *Grammann* als Künstler und Menschen — spricht sich in seinem Schaffen eine ehrliche Musikernatur und ein nach edlen Zielen strebender Sinn aus.

Der ästhetische Geschmack in der Tonkunst.

Von **Benedikt Widmann.**

Dem natürlichen Geschmackssinne, welcher sauer und süfs von einander unterscheidet, hat man gleichnisweise zur Bezeichnung der Urteilskraft in ästhetischer Beziehung einen künstlichen Geschmack entgegengestellt, d. h. die Fähigkeit, das Schöne zu fühlen und zu erkennen. Ähnlich der tagtäglichen Erfahrung, dafs bezüglich des natürlichen Geschmacks die Urteile über einen und denselben Gegenstand, sei es Speise oder Trank, oft sehr verschieden lauten, gehen auch die Urteile über Werke der Kunst auseinander. Was dem einen Beobachter Wohlgefallen, erregt dem anderen Mifsfallen. So auch in der Tonkunst. Der eine Musikliebende zieht die Oper dem Oratorium, die Tanzformen der Sonate vor, und umgekehrt der andere. Ebenso hat auch jeder Meister seine besonderen Verehrer, und schliefslich pflegt man bei solchen Beurteilungen sich zu entschuldigen mit der Redensart: »Über den Geschmack ist nicht zu streiten!« —

Allein der sowohl mit der Geschichte, als auch mit den Formen der Tonkunst vertraute Kunstfreund urteilt nach ästhetischen Gründen, mit wel-

chen der Laie und einseitige Verehrer der Musik weniger oder gar nicht bekannt ist. Vor allem ist wohl ins Auge zu fassen, dafs sich die Geschmacksgesetze stets ändern, da die Kunst, wie alles der Vollendung Entgegengehende keinen Stillstand zuläfst. Es ist deshalb zweckmäfsig, in der Entwickelung der Tonkunst eine historische, ältere und eine romantische, moderne Richtung zu unterscheiden und darnach unter Zurückhaltung aller Privatgefühle die Tondichtungen aufzufassen. Wenn man jene auch mit dem Attribut der klassischen zu bezeichnen pflegt, so soll damit nicht gesagt sein, dafs nicht auch Werke der Romantiker den strengen Formen des Klassischen zu entsprechen vermögen. Ist es doch immer ein Ideal, welches Gestalt annimmt und auch in jeder Epoche seine Meister findet, deren Tonschöpfungen sich sowohl durch ein charakteristisches Gepräge, als durch tiefen Inhalt auszeichnen.

Es sind die reifen Werke des Genies, welche sodann Übergangsepochen bilden, selbst wenn sie zur Zeit ihrer Entstehung noch oft verkannt und erst von der Nachwelt in vollkommenem Mafse geschätzt werden. So waren es die Meisterwerke eines *Bach, Händel* und *Gluck,* die einen *Haydn, Mozart* und *Beethoven* zu ebenbürtigen Epigonen begeisterten. Bringen diese Klassiker, wie angedeutet, stets einen grofsen, bedeutsamen musikalischen Gedanken, gleich der Antike in höchst vollendeter Form zum Ausdruck, verschmähend alles Zufällige, Absonderliche, so hat das Romantische das Streben, mehr dem Empfinden und Begehren von Privatgefühlen entgegenzukommen, mehr dem Individuellen und Nationalen Rechnung zu tragen. Es gefällt sich in der Form mehr in Klein- und Feinmalerei, in den Motiven mehr dem Lieblichen, Heiteren, Lebhaft-Prickelnden. *C. M. v. Weber, Schubert, Mendelssohn, Wagner, Schumann* und *Brahms* u. a. der Romantik angehörende neuere Meister folgen den genannten Klassikern in manchen ihrer Tonschöpfungen bald mehr, bald weniger nach.

Nach diesen allgemeinen Erörterungen fragt es sich nun, wie werden diese Gaben des Musikalisch-Schönen bei ihrer Reproduktion von dem Publikum entgegengenommen? Dies hängt von dem ästhetischen Geschmacksurteil jedes Einzelnen der Zuhörer ab. Wie bekannt, ist dieses sehr verschieden, und wir können in dieser Hinsicht je nach dem musikalischen Verständnis auch mehrere Kategorieen unterscheiden.

Zunächst sind es die sogenannten Unmusikalischen, deren Tonempfindung wohl nur auf Erfassung der blofsen Klangwirkung beruht. Es gefällt denselben sowohl das Rhythmische der Schallinstrumente, als auch die Klangfarbe der Holz- und Blechinstrumente, weniger diejenigen des Streichorchesters. Man könnte diese höchst primitive Auffassung atonisches Hören nennen. Von ästhetischem Geschmack kann auf dieser Stufe kaum die Rede sein.

Andere Hörer erfreuen sich aufser an leichtfafslichen Rhythmen auch an einzeln ertönenden und mannigfaltig zusammengestellten Klängen menschlicher Stimmen und verschiedener musikalischer Instrumente, deren Abwechselung ihren Empfindungen wenigstens Stoff zur angenehmen Unterhaltung bietet.

Nicht viel mehr Geschmack zeigen jene Liebhaber der Musik, welche den steigenden und fallenden Melodieen, dem wechselnden Takte, den auffälligen melodischen Verzierungen und dynamischen Veränderungen ihr aufmerksames Ohr schenken, ohne jedoch irgend welche Form der Tonstücke unterscheiden zu können. Ihr Geschmack beschränkt sich demnach auf eine ganz elementare Sinnenfälligkeit.

Auf höherer Stufe stehen diejenigen Zuhörer, die der Entfaltung einer Melodie mit Vergnügen folgen können, auch schon einiges Verständnis zeigen für manche Instrumentalformen, wie Walzer und Gallopade, ebenso das Volkslied vom Kunstliede zu unterscheiden vermögen; allein ihr Geschmack zieht einen Straufsschen Walzer oder einen Marsch u. dergl. einer Mozartschen Symphonie, eine volkstümliche Arie dem kunstreichen Sologesang etc. vor; auch bietet ihnen die Oper mehr Genufs als das Oratorium.

Dieser Kategorie von Musikliebhabern folgen die Musik selbst ausübenden, sogenannten Dilettanten, die zum Vergnügen an Gesangvereinen teilnehmen, oder ein Instrument zu spielen verstehen; es sind die fleifsigen Besucher der verschiedenen Konzerte, die steten Benützer der Musikalien-Leihanstalten; ihr Geschmack huldigt zumeist der herrschenden Strömung, geteilt zwischen dem Vergnügen am Klassischen und Romantischen.

Belehrend, leider aber auch oft nachteilig wirken auf das Geschmacksurteil der Zuhörer die Kritiker in der Tagespresse. Kaum ist es auf einem anderen Gebiete gestattet, dem Publikum Beurteilungen sowohl über ältere, als neuere Kompositionen zu bieten, welche mitunter aller gesunder Kunstanschauung entgegenstehen und nur dazu angethan sind, die Leser zu dieser oder jener Richtung des ästhetischen Geschmacks zu bekehren, nicht aber, um ihn dadurch das wahrhaft Ideale am Musikalisch-Schönen erkennen und fühlen zu lassen. Was soll der ruhig denkende, mit dem Wesen der Tonkunst vertraute Musikfreund dazu sagen, wenn ihm die Tagespresse Urteile entgegenhält wie: »Mozartsche Werke gehören einer prähistorischen Zeit an«, oder: »Mendelssohn ist veraltet!« — Sind dies nicht Aussprüche, welche leider teilweise dem in der gebildeten Welt gerade gangbaren, herrschenden Modegeschmack huldigen?« —

Weit entfernt von den beschränkten Ansichten jener »verknöcherten Musikphilologen«, denen es nicht gegeben ist, über die Schranken, welche ihnen Erziehung, Gewöhnung und Autoritätsglaube auferlegt haben, sich zu erheben, müssen wir schliefslich jene Freunde der Kunst beglückwünschen, deren tieferes Verständnis, erhaben über alles Kleinliche, den wahren Genufs der Musik, mag sie in irgend welcher Form reproduziert werden, zu verschaffen vermag. Sei es *Mozart* oder *Wagner, Beethoven* oder *Brahms*, gleichviel wie der Künstler heifse, wenn er ihnen nur die Ideale der musikalischen Phantasie in vollendeter Darstellung zu bringen das hochbegnadete Genie besitzt.

Immerhin beruht die Wirkung, welche eine Darstellung des Musikalisch-Schönen auszuüben imstande ist, wesentlich darauf, dafs die Seele des Hörenden möglichst gleichgestimmt sei mit der Seele jener Kunstheroen. Ist dies der Fall, so erregt die Komposition eines solchen, selbstverständlich bei guter Reproduktion, in dem aufmerksam Hörenden dieselben oder wenigstens ähnliche Gefühle, aus denen sie hervorgegangen ist, Liebe und Bewunderung.

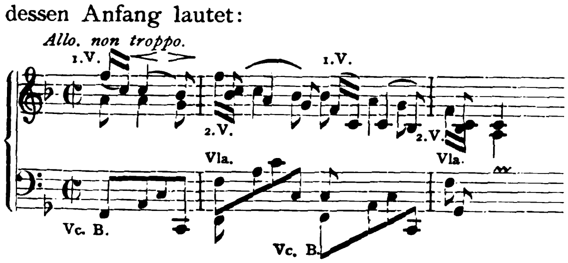
Die Söhne Bachs.

Von **Dr. Hugo Riemann (Leipzig).**

II. Friedemann Bach.

Wie ich schon andeutete, behandelt *Bitter* die Brüder Phil. Em. Bachs äufserst stiefmütterlich, auch Friedemann, den er indessen doch auf dem Titel neben Emanuel besonders nennt und im 2. Bande sogar mit einem Porträt persönlich vorführt. Freilich ist ja das, was über seine bürgerliche Existenz zu sagen wäre, unerquicklich genug. Der Mangel an gutem Willen zu geregelter Berufsthätigkeit — angeblich ja eine Kardinaleigenschaft des Genies — war bei Friedemann Bach so stark entwickelt, dafs er nach Verscherzung einer guten Brotstelle mehr und mehr verkam und schliefslich im Elend starb. Dafs aber Friedemann Bachs erhaltene Kompositionen so ganz ignoriert werden, will mir doch nicht wohl zu der hohen Meinung stimmen, welche sein Vater, seine Brüder, seine Zeitgenossen und auch alle diejenigen von ihm haben, welche heute über ihn schreiben. Friedemann Bach ist 74 Jahre alt geworden; in Anbetracht einer so langen Lebensdauer (sein grofser Vater lebte nur 65 Jahre!) und im Hinblick auf die allen Bachs und nach der Überlieferung nicht zum mindesten Friedemann eigenen Leichtigkeit im Schreiben, ist die gegeringe Zahl der auf uns gekommenen Erzeugnisse seiner Feder kaum zu begreifen. *Bitter* bringt kaum 100 Werke zusammen, darunter viele, die Friedemann, wenn nicht in wenigen Stunden, so doch sicher in wenigen Tagen niedergeschrieben haben wird. Vielleicht liegt in dem Umstande, dafs fast nichts von seinen Sachen gedruckt wurde, die Erklärung für seinen »Mangel an Fleifs«. Gedruckt sind: ein Orgelkonzert in Dmoll, 8 Fugen und 12 Polonaisen für Klavier und 2 Klaviersonaten (Ddur und Esdur, 1745, 1748 [1768]). Man tadelte an Friedemanns Klaviersatz, dafs er zu schwer sei, ein Vorwurf, den wir freilich heute nicht verstehen, besonders wenn wir an seines Vaters ungleich schwerere Schreibweise denken. Jedenfalls hat aber Friedemann darunter zu leiden gehabt, dafs die Zeitgenossen die Eigenartigkeit seiner Begabung nicht verstanden und nicht würdigten. Der Einwand, dafs Friedemann zu stark an dem streng polyphonen Stile festgehalten habe, dessen letzter und gröfster Repräsentant sein Vater war, ist ganz ungerechtfertigt, wenigstens für seine Instrumentalwerke. Abgesehen von der offenbar in seine frühe Jugendzeit gehörigen und unter den Augen des Vaters als Frucht strenger Studien entstandenen Suite im Gmoll (vergl. meine bei Steingräber erschienene Sammlung von Klavierkompositionen von Friedemann Bach) unterscheiden sich im allgemeinen Friedemanns Kompositionen von denen Philipp Emanuels durch einen ausgesprochenen Zug von Sinnigkeit und Innigkeit, der oft genug eine melancholische Färbung annimmt; mit einem Worte: Friedemann ist der eigentliche Romantiker unter den Söhnen Bachs und erinnert manchmal sogar an Schumann. Seine Ideen sind durchschnittlich weicher, melodischer als die Philipp Emanuels, seine Diktion ist gewählter, nobler, verrät eine empfindsame, echte Künstlerseele; seine nicht in Abrede zu stellende Liebhaberei für motivische Imitation in kurzem Abstande weist zwar auf die strenge Schule hin, der er seine Ausbildung verdankt, ist aber von deren Gesetzen vielleicht noch mehr emanzipiert als der Stil Philipp Emanuels in der Mehrzahl seiner Klavierwerke. Das Friedemann vorschwebende Ideal ist offenbar die freie Polyphonie, deren Ausbildung erst dem 19. Jahrhundert vorbehalten war; der magere Klavierstil seines Bruders und der Zeitgenossen ist ihm augenscheinlich nicht sympathisch, obgleich er doch nicht ganz um denselben herumkommt. Er ist eben ein Kind seiner Zeit und strebt vergeblich, über jene Epoche der farblosen Bleistiftzeichnung hinwegzuspringen, welche für die Entwickelung des modernen freien Satzes das unentbehrliche Durchgangsstadium sein mufste. So entstand in ihm ein Zwiespalt zwischen Wollen und Können, der allein schon seine Produktivität zu hemmen geeignet war. Diese Unlust am Schaffen wurde aber gesteigert durch den

Mangel an Verständnis und Anerkennung, dem seine künstlerische Richtung begegnete. Am vollkommensten gelang ihm, was er erstrebte, in seinen Klavierkonzerten, wie bereits *Bitter* erkannt hat. Die im Verlage von Steingräber von mir in Bearbeitung für 2 Klaviere (doch mit Kenntlichlassung der nur von Streichinstrumenten nebst einem zweiten »accompagnierenden« Klavier ausgeführten Begleitung) herausgegebenen Konzerte sind wohl geeignet, diese Behauptung zu bekräftigen und Friedemann Bach uns Heutigen näher zu bringen; das glückliche Ineinandergreifen des begleitenden Streichorchesters und des füllenden Continuo mit dem Soloklavier verhindert das Aufkommen der Empfindung der Leere und Skizzenhaftigkeit, deren man sich bei den Soloklavierkompositionen auch Friedemanns manchmal nicht erwehren kann. Der Satz der Soli, besonders der begleiteten, ist von überraschender Gewandtheit und von aufserordentlichem Klangreiz. Die Konzerte in Amoll, Emoll und Fdur sind auch heute des Erfolges sicher, wenn sie von einem feinsinnigen Pianisten in der Originalbesetzung (mit Streichinstrumenten und Continuo!) vorgeführt werden. Das einige Male von *d'Albert* mit Frau *Careño* öffentlich gespielte »Konzert« (richtiger »Sonate«) für 2 Klaviere in Fdur ist zwar auch recht hübsch, steht aber an Feinheit der Faktur hinter dem von Streichinstrumenten begleiteten Fdur-Konzert, dessen Autograph die Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin verwahrt, zurück, dessen Anfang lautet:



Friedemann Bach ist in ganz anderem Sinne als Philipp Emanuel Kleinmaler; er würde, im 19. Jahrhundert geboren, wohl ein Schubert oder Schumann geworden sein. Das, was seine Zeitgenossen an ihm nicht verstanden, ist für uns heutige gerade das Anziehendste, das was ihn aus seiner Umgebung heraushebt und zu einem Vorläufer der nach-Beethovenschen Epoche macht. Es ist sehr zu bedauern, dafs der Mangel an Anerkennung Friedemann abhielt, mehr zu schreiben; freilich ist aber nicht ausgeschlossen, dafs doch die Folgezeit noch Kompositionen von ihm in gröfserer Zahl an den Tag bringt.

III. Christian Bach und Christoph Friedrich Bach.

Schweres Unrecht hat aber die Nachwelt dem Benjamin unter den Söhnen Bachs, dem »Mailänder« oder »englischen« Bach, Johann Christian zugefügt. *Bitter* thut denselben mit 9 Seiten (2. Bd. S. 140 bis 149) ab, auf denen sogar noch mancherlei ihn nicht direkt angehendes steht; nach *Bitters* Darstellung hat Christian »sein Talent vergeudet«, zählt mit Friedemann »nicht zu denen, deren Wesen und Arbeit neue Bahnen eröffnet, neue Kunstzweige belebt, die vorhandenen höherer Vollendung, gröfserer Vollkommenheit entgegengeführt hätte. Ihre Berechtigung für die Kunstgeschichte beruht vorzugsweise in ihrer Eigenschaft als Söhne eines grofsen Vaters«.

Ich möchte, ehe ich weiteres sage, vor allem diesen Schlufssatz umkehren und behaupten: was man Christian Bach vorzuwerfen hat, wurzelt in einer in dem Mafse jedenfalls nicht zulässigen Vergleichung mit seinem Vater! Dafs er, wie sich *Rochlitz* ausdrückt, »eine verliebte Komplexion« hatte, überhaupt Lebemann war, würde man ihm nicht so schwer zur Last legen, wenn nicht hinter ihm das ernste Bild des Vaters, des streng kirchlichen Thomaskantors und exemplarischen Familienvaters stände. Dahin zielt *Bitters* Bemerkung, dafs Friedemann und Christian beide »dem ehrlichen Namen ihrer Familie einen ihm bis dahin unbekannten Makel aufgeheftet«.

Johann Christian Bach ist 1735 geboren, also nur 3 Jahre jünger als Haydn, aber im Hause Sebastian Bachs vorgebildet — was die drei Jahre Altersunterschied sicher reichlich aufhebt! Als der Vater starb, war Christian 15 Jahre alt und ohne alle Zweifel bereits ein angehender Komponist, wie man schon daraus schliefsen mufs, dafs ihn Philipp Emanuel zu sich nach Berlin nahm. Dafs ihm des Bruders Richtung nicht zusagte, ist im Hinblick auf seine weitere Karriere wohl begreiflich. In Berlin lernte er ein Gebiet der musikalischen Kunst kennen, auf welchem sich die Bachs noch nicht versucht hatten: die Oper; er sah, wie da die Lorbeern für den begabten Musiker wild wuchsen, und ging, kaum 19 Jahre alt, 1754 eines schönen Tags mit einer italienischen Sängerin auf und davon. Aber der Strudel der grofsen Welt verschlang ihn nicht, vielmehr tauchte bereits nach wenigen Jahren der Abtrünnige als neuer Stern in Italien auf. Er hatte in Mailand eine Stellung als Domkapellmeister gefunden, einen Dienst, der ihm Zeit genug liefs, daneben schnell ein gefeierter Opernkomponist zu werden. So schnell wuchs sein Ruf, dafs er bereits 1759, als Händel starb, in dessen Stelle als Musikmeister der Königin von England einrücken konnte. Er lebte nun, wegen der Vielseitigkeit seiner Begabung allgemein angestaunt, bis zu seinem 1782 erfolgten Tode in London. Als »Signor Bach di Milano« ist er bekannt geworden, aber gewifs mit Recht nennt man ihn auch den englischen oder Londoner Bach, da er von seinen 45 Lebensjahren 23 in London gelebt hat.

Christian Bach hatte sich schnell die leichte Schreibmanier der Italiener angeeignet, ohne aber

darum im innersten Wesen ganz ein anderer zu werden; es ist von dem angeerbten Gut doch noch genug in ihm erhalten geblieben, um neben seiner Thätigkeit für die italienische Oper doch das zu wirken, was ihm *Bitter* abspricht, die Belebung neuer Zweige der Kunst. Denn Christian Bach ist, wenn auch nicht der eigentliche Schöpfer, so doch ohne allen Zweifel einer der allerbedeutendsten Mitschöpfer des modernen Stils der Instrumentalkomposition. Das beweisen seine Klavierkonzerte, die zwar nicht so fein gearbeitet sind wie die Friedemanns, aber an melodischem Flufs und echter Natürlichkeit Friedemann ebenso wie Philipp Emanuel entschieden überlegen und oft genug Mozart ganz merkwürdig nahe stehend. Über seine Konzerte aber mufs ich seine kleinen Symphonieen oder wie er sie nannte Quartette stellen. Wie nämlich Philipp Emanuels Sinfonieen vom Jahre 1773 ganz gewifs keine Symphonieen sondern vielmehr Quartette sind, so sind Christians Quartette umgekehrt keine Quartette, sondern Symphonieen, d. h. für orchestrale Besetzung (mit Kontrabafs) gedacht. Drei derselben, von denen ich in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig Abschriften gefunden, wird die Verlagshandlung dieser Zeitung in Partitur und Stimmen veröffentlichen. Man wird staunen, in wie hohem Grade dieselben Christian Bach das Anrecht sichern, neben Haydn als Schöpfer der Symphonie genannt zu werden. Ein glücklicher Zufall fügt es, dafs die drei Symphonieen, die ich anführen kann, drei verschiedene Charaktere zeigen: die Cdur breit und beschaulich, die Fdur von kühnem Schwung und ausdrucksvollem Pathos, die Gdur sinnig und fein gearbeitet, fast an den Quartettstil streifend. Da auf den mir vorliegenden Abschriften Christian Bach als »Sign. Bach di Milano« bezeichnet ist, so werden die Symphonieen wahrscheinlich in die Mailänder Zeit (1754—59) gehören. Die grofsen Pariser Verleger der Zeit, wo Christian Bach, Haydn und Bocherini auftauchen, bringen gleich unter den ersten Namen von Symphonie- bezw. Quartettkomponisten den Bachs. »Bach« schlechtweg, ohne Vornamen, ist damals in Paris, wie in Italien und England weder Johann Sebastian noch Philipp Emanuel, sondern stets Christian Bach! Die thematische Arbeit Christian Bachs ist besonders in der C dur-Symphonie vollständig die nachherige Haydnsche; die Sonatenform steht voll entwickelt da, und nach der Reprise folgt nicht der Vortrag des ersten Themas in anderer Tonart, sondern eine regelrechte Durchführung im besten Sinne des Wortes.

Indem ich mir vorbehalte, meine Behauptung später noch ausführlicher zu belegen, erhebe ich hiermit einstweilen einen energischen Protest gegen die Geringschätzung der Verdienste Christian Bachs. Sein lockerer Lebenswandel ist erwiesen und kann nicht in Abrede gestellt werden; aber sein künstlerisches Können war ein hochbedeutsames. Und wenn auch alles, was er geschrieben, leichter gewertet ist als die edlen unentwertbaren Gaben seines Vaters, so hat er doch gerade durch seinen Übergang ins italienische Lager die grofse Brücke von Bach zu Beethoven schlagen helfen. Und das ist eine That, die ihm einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte sichert für alle Zeit!

Am wenigsten bekannt und genannt ist von Bachs Söhnen der zweitjüngste, Johann Christoph Friedrich, der »Bückeburger«, der 1732 geboren und 1795 gestorben und ungefähr 40 Jahre Kapellmeister am Bückeburger Hofe gewesen ist. Da sich Friedrich Bach durchaus der Schreibweise seines Bruders Philipp Emanuel anschlofs, so ist ihm keine besondere persönliche Bedeutung beizulegen, obgleich seine Begabung keine geringere gewesen zu sein scheint als die der Brüder. Seine vierhändige Klaviersonate (neugedruckt in Steingräbers Verlag) ist allerliebst, voll Humor und hübscher Klangwirkung. Vielleicht bringt eine genauere Sichtung seiner zahlreichen aber nur in wenigen verstreuten Exemplaren mehr anzutreffenden Instrumentalkompositionen noch Material zu Tage, das ihm eine bedeutsamere Stellung anweist. Der gewaltige Aufschwung, den die musikalische Kunst im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts nahm, hat manchen Stern zweiter Gröfse übersehen lassen, den die Morgenröte der aufgehenden grofsen Sonnen Haydn, Mozart, Beethoven von der einen und die Abendröte der untergehenden Seb. Bach, Händel, Gluck von der anderen Seite überstrahlte. Die Bahnen dieser zu erforschen und ihnen ihre Stellung im Weltenplane anzureihen, ist die dankbare Aufgabe der musikalischen »Ährenleser« der Gegenwart.

Adolf Jensens Klaviermusik.

Von **Max Kretschmar.**

Adolf Jensen (geb. 12. Jan. 1837 in Königsberg i. Pr., gest. 23. Jan. 1879 in Baden-Baden), welcher sich als deutscher Liederkomponist wohl den ersten Platz nach *Rob. Schumann* und *Rob. Franz* errungen hat, nimmt unseres Bedünkens mit seinen Klavierkompositionen durchaus noch nicht die ihm gebührende Stellung ein und wir halten es für eine künstlerische Ehrenpflicht so viel als möglich auf die geistvollen, formvollendeten und phantasiereichen Werke dieses Mannes hinzuweisen.

Die meisten Klavierwerke *Jensens* sind »musikalische Dichtungen«, ein bestimmter Gedanke, oft

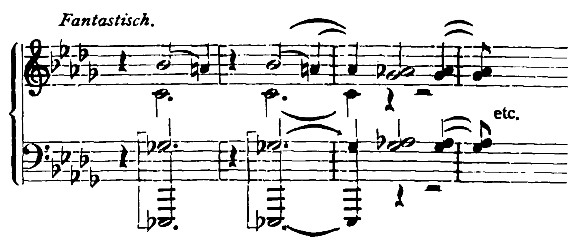
an entfernte Interessen anknüpfend, oder ein dichterischer Vorwurf liegt ihnen fast immer zu Grunde. Zu den wenigen Ausnahmen gehören Op. 3 Valse brillante, Op. 12 Berceuse, Op. 19 Präludium und Romanze, Op. 25 Sonate (fis moll), Op. 31 Trois Valses-caprices, Op. 32 Etuden u. Op. 36 Deutsche Suite.

Für *Jensen* sind die Überschriften nicht ein Schmuck oder eine schöne Ausstattung des Stückes, sie sind vielmehr eine wirkliche Notwendigkeit, ein Teil des Ganzen, und zum richtigen Verstehen desselben unentbehrlich. *Jensen* ging es wie *Schumann*, an allem, was in der Welt vorging, nahm er den regsten Anteil, alle lebhaften Erregungen, Empfindungen der Freude und des Schmerzes und nicht zum wenigsten Beobachtungen in der Natur fanden in ihm musikalisch entsprechenden Widerhall, ja, selbst wenn seinen Gebilden eine erläuternde Überschrift nicht beigefügt ist, läfst sich das Programm meist unschwer erkennen.

Indem er komponierte, folgte er lediglich einem inneren Drange, und in dieser Herzenswahrheit, dieser undefinierbaren Fähigkeit innersten Sanges, der sich unwillkürlich zum Ergusse und zwar zum polyphonen Ergusse drängt, — also zur spezifisch musikalischen Dramatik steigert, liegt eine der Haupteigentümlichkeiten des *Jensen*schen Talents, weshalb er vor anderen seiner Richtungsgenossen vornehmlich Anspruch auf auszeichnende Hochachtung erheben darf. *Jensens* Sprache ist so innig beredt, dafs, wer sich einmal entschlossen hat, ihm zu lauschen, die Mühe nicht scheuen wird, sich in seine Stimmungen intimer einzuleben, und da wird er manche Seite seines Innern miterklingen fühlen, somit sich den Komponisten zum dauernden Gefährten wählen. *(Bülow.)*

Im Jahre 1863 erschienen in der »Neuen Zeitschrift für Musik« unter dem Pseudonym DAS eine Reihe Artikel über die Komponisten *Schumann*scher Richtung, wobei *Jensen* vollständig übergangen wurde. Hierauf griff *H. v. Bülow* zur Feder und legte die Bedeutung *Jensens* in warmen Worten dar (die von uns zitierten Worte sind diesem Aufsatz entnommen), hierbei konnte *v. Bülow* es sich nicht versagen, ein klein wenig seine gallige Natur zu Worte kommen zu lassen und so erklärte er, die Bezeichnung »mit graziöser Coquetterie« (in dem Mittelsatz der »Humoreske« aus Op. 2) sei jedenfalls ironisch von *Jensen* gemeint. Ob er recht damit hatte, möchten wir sehr bezweifeln, denn Satire lag nicht in *Jensens* Naturell, wohl finden sich Züge feinsten Humors, jedoch der Grundton seiner Schöpfungen beruht auf Grazie, Feinheit und Anmut. In den Werken seiner ersten Periode auf dem Boden *Schumann*scher Romantik stehend, bekennt er selbst seine Neigung zum Fantastisch-Schwärmerischen, während er später bestrebt ist, *Wagner*sche Prinzipien auf kleinere Formen zu übertragen, Prinzipien, die ihm so geläufig geworden waren, dafs er es wie selten einer verstand, sie auf anderen Kunstgebieten zu verwerten, ohne seine eigene Individualität dabei zu verleugnen. Wenn *Gluck* sagt, dafs Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit die grofsen Prinzipien des Schönen in allen Erzeugnissen der Kunst seien, so erfüllt *Jensen* diese Ansprüche in hohem Mafse. Alles, was er schreibt, ist von duftiger Frische und edelster Anmut, der Born schier unversiegbarer Melodie scheint ihm eigen zu sein, und hell und durchsichtig, gleich einem klaren Waldbach, fliefst alles dahin, um in vollendeter Form wohlthuend und harmonisch auszuklingen.

Op. 2 Innere Stimmen (*Gade* gewidmet, zu dem er in Kopenhagen in freundschaftliche Beziehungen trat) zeigen uns *Jensen* schon in seiner eigensten Art, eine Vorliebe für gewisse harmonische Wendungen, für weitgriffige Harmonieen und der ausgesprochene Hang zur Romantik geben sich in diesen aufserordentlich innigen und poetischen Stücken kund. Die beabsichtigten Klangwirkungen in Nr. 1: »Vom kommenden Frühling« und noch mehr in Nr. 2: »In der Dämmerung« lassen sich, beispielsweise bei folgender Stelle:



nur durch Benutzung beider Pedale zu gleicher Zeit erreichen, ein Verfahren, das bei *Jensen* überhaupt häufig anzuwenden sein dürfte, da seine Kompositionen zuweilen einen instrumentalen Charakter haben.

Das letztgenannte Stück erfordert einen ungemein elastischen und weichen Anschlag, vermöge dessen die oft sehr weiten Akkordlagen und Spannungen ausgeglichen werden müssen.

Mit den Opuszahlen fortschreitend, folgt als Op. 3 Valse brillant, Op. 7 Fantasiestücke (*Brahms* gewidmet) u. Op. 8 Romantische Studien (komponiert in Königsberg 1860—1861). Vom rein musikalischen Standpunkt betrachtet, ständen vielleicht die Fantasie-Stücke höher als die Romantischen Studien, *Jensen* selbst scheint aber den letzteren einen höheren Wert beizulegen, da er in ihnen ein Stück seines eigenen Lebens erklingen läfst, was er auch in einem Vorwort ausspricht. Leider findet sich diese erläuternde Einleitung (in Form eines Widmungsbriefes) nur in den älteren Ausgaben, während sie in der neuen von *Peters* besorgten fehlt. Besonders hervorgehoben seien aus Op. 8: »Weifse Rose«, »Am Meeresstrand«, »Deingedenken«, »Ein Nachklang« und »Epilog«.

Op. 22 Berceuse ist ein sehr dankbares Vortragsstück; ohne übermäfsige Schwierigkeiten in der Ausführung zu bieten. Weiterhin folgen Op. 15 Jagdscene, Op. 16 der Scheidenden und Op. 17 Wanderbilder.

Fast alle Stimmungen, die ein blauer Himmel, Wald, Wiesen, Feld und Flur auf ein empfängliches Gemüt ausüben, finden in den Wanderbildern entsprechenden Ausdruck, ein Meisterstück musikalischer Malerei ist »Waldkapelle«, ein Stück, welches einen stillen Sonntagsmorgen — tiefsten Waldfrieden und fernes Glockengeläute mit fast greifbarer Deutlichkeit schildert.

Op. 19 Präludium und Romanze (*Grädener* gewidmet) sind ganz im *Schumann*schen Stil geschrieben, während sich in den 4 Impromptus Op. 20 ein mächtiger Aufschwung kundgiebt. Diese Stücke bieten nicht geringe Schwierigkeiten, und nur ein Spieler mit virtuoser Technik wird dieselben meistern können. Unbegreiflich ist es uns, dafs der wundervolle »Liebestraum« aus diesen Stücken nicht häufiger in Konzerten gespielt wird, das Publikum würde daran jedenfalls mehr Freude haben als an gewissen, sich bis zum Überdrufs wiederholenden *Chopin*schen Stücken.

Die eingangs erwähnte fis moll-Sonate ist ein aufsergewöhnlich breit angelegtes Werk, der erste Satz, der abgeschlossenste, Adagio und Scherzo fast zu lang ausgedehnt, das Ganze aber, abgesehen von den zu grofsen Längen in den Mittelsätzen, ein sehr interessantes und geistvolles Werk.

Von den 3 Valses-caprices Op. 31 heben wir als besonders dankbares Konzertstück Nr. 3 in Des dur: L'ingénuité hervor, Op. 32 bildet eine wertvolle Bereicherung der Etuden-Litteratur, teilweise finden sie ihren Schwerpunkt mehr im ästhetischen, als im technischen Element, daher sich manche sehr wohl als Vortragsstücke verwenden liefsen, so z. B. Nr. XI, als Scherzo zu behandeln, Nr. XV, im Charakter eines Nocturnos und im dritten Heft Nr. 24, ein Stück, dem man sehr wohl die Überschrift: »Es war einmal« geben könnte.

Wenn wir nunmehr zu den Werken der II. Periode, Op. 43—48 kommen, so wird sich in all diesen Kompositionen der Einflufs *Wagners* unschwer erkennen lassen. Die Idyllen, Eroticon, Hochzeitsmusik, Ländler aus Berchtesgaden, das Waldidyll und die »Erinnerungen« bestätigen *Jensens* eigenen Ausspruch: »Die Ideen *Wagners* von Schönheit und Wahrheit auch auf kleinere Formen zu übertragen, habe ich mich in all meinen letzten Kompositionen bestrebt und, wie mir scheint, mit Erfolg. Ob ich's aber wagen dürfte, ihm auch im Grofsen nachzustreben? Jedenfalls würde dieses Ringen den letzten Rest meiner Lebenskraft völlig aufzehren, doch vielleicht setze ich diese noch einmal gerne daran!«

Man sieht, dafs sich *Jensen* mit mancherlei Plänen, trug, denen leider der unerbittliche Tod ein Ziel setzte. Von den späteren Werken sind besonders reich an poetischer Naturmaferei die »Idyllen«, neben Zügen intensivster Leidenschaft enthalten sie eine Fülle glücklichsten Humors und anmutigster Grazie. Am grofsartigsten angelegt und zu einer aufsergewöhnlichen Dramatik sich steigernd erscheint Nr. 1 »Morgendämmerung«:

Mit froher Kunde, wies im Sprichwort heifst,
Mag das Morgenrot uns kommen von der Mutter Nacht.
Aeschylos.

Nr. 2: »Feld, Wald und Liebesgötter« gleicht einer duftigen Wolke, die schnell am Frühlingshimmel dahinzieht. Die Schönheit der Idylle: »Mittagsstille« hat für uns etwas Zerfliefsendes an sich, etwas Traumhaftes, das sich auch in dem angefügten Motto kundgiebt:

Komm und setz hier neben die tönende ragend belaubte,
In vielfältigen West schauende Fichte dich hin,
Und bei meiner Gewässer Geräusch wird bald dir die Syrinx
Auf dein Auge den Schlaf legen mit Zaubergewalt.
Platon.

»Abendnähe« atmet Wohligkeit und Behagen, Nacht unheimliches, banges Erschauern, bis schliefslich das ganze Werk einen glänzenden Abschlufs in der »Dyonisos-Feier« findet.

Wir wollen nicht sagen, dafs wir die »Idyllen« für die gelungensten Klavierschöpfungen *Jensens* halten, unserm persönlichen Geschmack jedoch stehen sie am nächsten.

Weiter nennen wir die »Lieder und Tänze« Op. 33, für die Jugend berechnet (ungefähr in gleicher Schwierigkeit wie das bekannte Jugendalbum von *Robert Schumann*) und die schon erwähnte »Deutsche Suite« h moll, welche in aufserordentlich feiner und geistreicher Weise neue Gedanken in alte Formen kleidet.

Noch erübrigt es uns, der vierhändigen Original-Kompositionen zu gedenken, die sehr willkommene Gaben für die an derartigen Werken nicht überreiche Klavierlitteratur sind.

Allen voran stehen Op. 45 und 59 Hochzeitsmusik und Abendmusik. Erstere eröffnet ein pompöser Festzug, diesem folgt der überaus zarte und innige Brautgesang, der lustige Reigen, dann schliefst das Ganze mit einem Nocturno von sprechendem Ausdruck sehr bedeutungsvoll ab. Die Abendmusik, in Baden 1877, also in den letzten Lebensjahren des Komponisten entstanden, gehört mit ihrer überaus zarten und duftigen Lyrik zu den ausdrucksvollsten *Jensen*schen Kompositionen.

Noch erwähnen wir die »Lebensbilder«, »Sylhouetten«, Op. 65 »Rosenlaube und Holländertanz« und schliefslich aus dem Nachlafs »Ländliche Festmusik und Konzertouverture arrangiert von *Papeneck*.

Von deutschen Komponisten hat wohl kaum jemand die Bedeutung des Programms vollständiger erfafst und für seine Anwendung die vorzüglichsten Beispiele gegeben, als *Schumann*. Sein würdigster

Nachfolger (»nächster Erbe« hat ihn *Bülow* genannt) ist *Adolf Jensen*. Denn ebenso wie *Schumann* gelang es ihm, die Wirkung in uns musikalisch hervorzurufen, welche die Realität des Gegenstandes, dessen Vorstellung er durch seinen Titel vergegenwärtigt, auf uns gemacht haben würde. Nicht genügt es für *Jensen*, durch einen gewissen Rhythmus, durch bestimmte Accente oder Tonfiguren die Erinnerung an einen gewissen Gegenstand wachzurufen, nein, er stellt zwischen den im Titel enthaltenen Ideen und ihrer musikalischen Färbung eine vollkommene Identität her.

Es liegt uns fern, die Vorzüge der absoluten Musik verkleinern zu wollen, Vorzüge, welche Goethe charakterisiert, indem er sagt: Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müfste, sie ist ganz Form und Gehalt und veredelt alles, was sie ausdrückt.

Ohne Zweifel kann die reine Instrumentalmusik zu einer Höhe hinansteigen, welcher kein Programm zu folgen vermag, hingegen ist zur Hervorbringung guter Programmmusik eine wesentlich höhere Bildung erforderlich, da doch der Programm-Musiker seine Musik stets in Übereinstimmung mit dem gegebenen Vorwurf zu halten hat, während an ihn, in Bezug auf Inhalt und Formvollendung dieselben Ansprüche gestellt werden als an den absoluten Musiker.

Welche Art nun aber eine gröfsere Berechtigung haben möge, dies zu erörtern ist nicht der Zweck dieser Zeilen, *Jensen* ist jedenfalls, wie schon gesagt, vom Standpunkt eines Dichter-Komponisten zu betrachten, und wir können nur tief beklagen dafs er der Kunst viel zu früh entrissen wurde. Wie viel Schönes hätte er uns noch geben können!

Möchten doch diese Zeilen dazu beitragen, die Aufmerksamkeit mehr auf die Schöpfungen eines wahrhaft idealen Künstlers zu lenken.

Unwillkürlich fallen uns, wenn wir an den Tod des edlen Dulders denken, die Worte Ehlers ein, die diesem, als er an den frischen Grabhügel des Freundes stand, nicht aus dem Sinn wollten: »Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan, der aber traf.«

Ziele eines Kirchenchor-Verbandes.

Aus dem Vortrage, gehalten am 8. September 1896 zu Gotha.

Von **E. Rabich.**

Meine Herren! Wir haben uns hier versammelt, um einen Verband der Kirchenchöre des Herzogtums Gotha ins Leben zu rufen. Gestatten Sie mir, dafs ich die nächstliegende Frage: »Was wollen wir durch den Verband erreichen?« kurz zu beantworten suche.

In erster Linie wollen wir den Dirigenten und Chormitgliedern immer neue Anregung zu fleifsigem Studium geben, den Geistlichen und Gemeindegliedern neues Interesse am kirchlichen Chor- und Gemeindegesang einflöfsen. Der Dirigent, welcher mit ungezählten Schwierigkeiten innerhalb seines Berufes zu kämpfen hat, der alljährlich die reifsten Schüler seines Chores verliert, so dafs er seine Arbeit wieder mit ungeschulten Kräften von vorne anfangen mufs, dem oft jahrelang nur schlechtes Stimmenmaterial zur Verfügung steht, dem oft auch die erwachsenen Chormitglieder das Leben nach Kräften sauer machen, soll durch den Verband neue Schwungkraft bekommen, wenn ihm der Mut sinken will. Er soll das Gefühl haben, nicht allein zu stehen, sondern Glied eines gröfseren Ganzen, eben unseres Verbandes, zu sein; er soll die Gewifsheit haben, dafs sich Hunderte für sein redliches Streben interessieren; er soll Gelegenheit finden, andere Chöre zu hören und anderseits seine Chorleistungen dem Verbande vorzuführen. Nächst ihm werden seine Chormitglieder neue Anregung durch den Verband erhalten. Der Beweis, ob das möglich ist, dürfte schon in diesem Jahre geliefert sein. Jeder Dirigent wird bezeugen, dafs neues Streben, neuer Geist in die Chöre gekommen ist von dem Augenblicke ab, als es hiefs: »Wir singen am 8. September auf einem Kirchenchorfeste in Gotha.« Dafs aber das heutige Fest noch lange anregend wirken wird, unterliegt keinem Zweifel. Wenn aber später seine Umrisse erblassen, seine Wirkung nicht mehr recht sichtbar sein sollte, wird schon eine ähnliche Veranstaltung wieder neue Anregung geben.

Zu dem Kirchenchorverbande werden aber nicht nur die Dirigenten und Chormitglieder, sondern auch die Geistlichen gehören. Sie werden in den jährlichen Hauptversammlungen mitraten und mitthaten, das Wohl und Weh des Verbandes wird zum grofsen Teil von ihnen abhängen. Sie werden also mitten in der Chorbewegung stehen und deshalb auch Interesse an den Chören bekommen, oder ihr Interesse, welches sie bereits haben, wird sich steigern. Dafs der Geistliche aber volles Interesse an seinem Kirchenchore hat, ist von grofser Bedeutung. Gerade auf sein Urteil wird der Chor immer grofses Gewicht legen, seine Anerkennung wird immer ein Sporn für den Chor sein, selbst in den Fällen, wo der Geistliche nicht besonders musikalisch ist. Der vierte Faktor für das Gedeihen des Chores ist die Gemeinde. Ihr kommt das, was der Verband schafft, zu gute. Wenn sie merkt, wie ein neuer Geist ihren Kirchenchor beseelt, wie ihre Gottesdienste musikalisch reicher ausgestaltet werden, so wird sie auch

ihrerseits gern ihr Interesse bethätigen und ihren opferfreudigen Sinn zur That werden zu lassen. Mit Recht kann sie allerdings auch verlangen, dafs ihr Chor das ihm Erreichbare leistet, dafs er im Gottesdienste Würdiges würdig vorträgt.

Vor allen Dingen in Bezug auf den ersten Punkt, den würdigen Gesangsstoff, wird viel gesündigt, und deshalb wird der Verband nach dieser Seite hin eine rege Thätigkeit entfalten müssen. Er wird vornehmlich auf die Schätze des 16. und 17. Jahrhunderts, der Blütezeit des a capella-Gesanges, vor allen Dingen auf den Choral zurückgreifen. Leider ist der Choral durch den schleppenden, zum Teil zu leisen, zum Teil zu schreienden Gemeindegesang, durch die endlosen Fermaten und die unsinnigen Zwischenspiele in der Wertschätzung vieler Kirchenbesucher gesunken. Ihn wieder zu Ehren zu bringen, ja ihn wieder in den Mittelpunkt des gesamten Kirchengesanges zu stellen, mufs eine der vornehmsten Aufgaben des Verbandes sein. Nicht minder wichtig ist es, diesen würdigen Stoff auch würdig vorzutragen. Alljährlich wird deshalb der Verband die Leiter der Chöre zu einer Hauptversammlung berufen. Da werden sie Muster- und Probelektionen halten, ihre Erfahrungen über die technische Leitung austauschen; einer wird vom anderen lernen, einer dem anderen nacheifern. Die Verbandsfeste aber werden Gelegenheit geben, viele Chöre zu hören und dadurch für den eigenen Chor einen richtigen Mafsstab zu finden. Nur zu leicht verliert man, wenn man jahrelang nur sich allein hört, den richtigen Mafsstab für die eigene Leistung. — Eine weitere Aufgabe mufs und wird der Verband auch darin finden, festzustellen, an welcher Stelle im Gottesdienst der Chorgesang einzufügen ist und welchen Teil der Liturgie er, welchen anderen die Gemeinde zu singen hat. Heute, auch nur im allgemeinsten auf dieses Thema einzugehen, wäre wegen der Schwierigkeit und des Umfanges desselben ganz unangebracht. Wir gehen deshalb gleich zu einer anderen, wichtigeren Aufgabe des Verbandes über. Wir wollen nämlich durch denselben dahin wirken, dafs die Knaben, welche Lehrer werden wollen, frühzeitig musikalischen Unterricht bekommen. Der Seminar-Unterricht kann unmöglich tüchtige Musik- und Gesangslehrer, fertige Organisten aus Schülern bilden, welche bis zum 14. Lebensjahre keinen Musikunterricht genossen haben, deshalb wollen wir mit Eifer dahin streben, dafs sich die Ansicht wieder Bahn bricht, die vor 20 und mehr Jahren bestand: »Wer Lehrer werden will, mufs frühzeitig Musikunterricht bekommen, denn die musikalische ist ein wesentliches Stück der Lehrerbildung«.

Auf die musikalische Ausbildung des Geistlichen als Liturgen, an die wir an dieser Stelle unwillkürlich denken müssen, wird der Verband kaum einen grofsen Einflufs ausüben können, aber gewisse Wünsche wird er trotzdem auch nach dieser Seite hin aussprechen dürfen, und es ist zu hoffen, dafs dieser oder jener davon an zuständiger Stelle ein geneigtes Ohr findet.

Es bleibt mir nun übrig, noch einer Aufgabe des Verbandes zu gedenken. Das ist die Anregung zur Gründung von Kirchenchören. Auch der kleinste Ort mufs seinen Kirchenchor haben und bestände dieser letztere nur in einem einstimmigen Kinderchor, der unter Orgelbegleitung eigens für ihn komponierte oder bearbeitete kleine Stücke singt. Ich stimme Herrn Prof. *Th. Krause* in Berlin bei, wenn er, der Versuche in der Berliner Garnisonkirche mit der Verwendung eines einstimmigen Kinderchores gemacht hat, sagt, dafs dieser ganz gut, namentlich in der Liturgie, erbaulich wirken könne. In einigermafsen günstigen Verhältnissen werden wir allerdings am vierstimmigen gemischten Chore, als dem unserem Ideal entsprechenden, festhalten.

Hiermit glaube ich, die Hauptaufgaben des Verbandes gestreift zu haben. So lassen Sie uns denn nun, meine Herren, die Prinzipien, nach welchen der neue Verband arbeiten soll, gemeinsam, nach dem vom weiteren Komitee genehmigten Entwurfe aufstellen. Wir wissen, dafs es nur ein kleiner Landstrich ist, über dessen Kirchenmusik wir wachen, wir wissen, dafs diese Musik nur ein Ton in dem myriadenstimmigen Hosianna ist, welches das Ohr des Allmächtigen stündlich vernimmt, aber lassen Sie uns dahin wirken, dafs auch dieser eine Ton dem Ohre des Höchsten kein Mifston ist.

Lose Blätter.

Aus alten Akten. (Mitgeteilt von *P. von Ebart.*) In der Zeit, in der ich die Geschäfte der Intendanz des Herzoglichen Hoftheaters zu Coburg-Gotha führte, habe ich die wenig freie Zeit, welche mir das verantwortungsvolle Amt liefs, dazu benutzt, das vorhandene Akten-Material im Archiv des Herzoglichen Hoftheaters zu durchstöbern. Manche interessante Briefe von Meyerbeer, Lachner sind in demselben enthalten, am interessantesten sind die nachstehenden Briefe Richard Wagners an das Herzogliche Oberhof-Marschallamt als Musik- und Theater-Intendanz; sie lauten:

I.

Dem Hohen Herzogl. S. Oberhof-Marschallamt als Musik- und Theaterintendanz!

gereicht es mir zur besonderen Ehre, auf dessen Nachfrage nach dem Buche und der Partitur meiner Oper »Rienzi« die ergebenste Antwort zu stellen, dafs beides in spätestens vier Wochen zu dessen Verfügung stehen kann. Als Honorarforderung nebst Vergütung für Abschrift würde ich für die Aufführung auf dem Herzogl. S. Hoftheater fünfundzwanzig Louisdor zu beanspruchen haben, bei welchem Ansatze ich die besondere Gröfse der Oper im Auge habe. Indem

ich mir erlaube, ein vollständiges Textbuch sogleich beizulegen, verbleibe ich,

Dresden, 30. Juni 1844.

Eines Hohen Herzogl. S. Oberhof-Marschallamts
unterthänigster Diener
Richard Wagner.

II.

Einem Hohen Herzogl. S. Oberhof-Marschallamt!
beehre ich mich ganz ergebenst zu erwidern, dafs eine Einrichtung meiner Oper »Rienzi« für kleinere Bühnen aus dem Grunde nicht von mir gemacht worden ist, weil es in Wahrheit nicht bedarf. Für Bühnen des untersten Ranges sind dramatische Arbeiten dieser Art an und für sich nie bestimmt; mittlere Bühnen sind aber in der neueren Zeit längst daran gewöhnt worden, Opern wie: »Die Stumme von Portici«, »Robert der Teufel«, »Die Jüdin«, »Die Hugenotten« u. dergl. zu geben, ohne diese Opern, die eigentlich ohne alle Rücksicht auf zukünftige Beschränkungen, nur für die an Kräften reichste Bühne Europas, die *Académie royal de musique* in Paris berechnet worden sind, anders für ihre minderen Kräfte einzurichten, als indem hie und da Reduktionen in der Stärke der Besetzungen vorgenommen worden. Die Schwierigkeit der genannten Opern wird aber von der der meinigen im wesentlichen durchaus nicht überschritten, die scenischen Erfordernisse der Bühne, z. B. Dekorationen sind in meiner Oper unbedingt einfacher. Die einzige Schwierigkeit besteht aufser in einer möglichst guten Besetzung der beiden Hauptpartieen, Rienzi und Adriano, in der Besetzung der Chöre, und ich würde deshalb ersuchen, dafs mir vom Chordirektor des Herzogl. Hoftheaters genau die Stärke des Männerchores angegeben würde, wonach ich ihm sehr einfach die Mittel zeigen werde, wie alle hierher betreffenden Schwierigkeiten leicht zu beseitigen sind. Auch wünschte ich genau zu wissen, ob dem Herzoglichen Hoftheater Militärmusiker, Posaunisten und Trompeter zur Verwendung auf der Bühne zu Gebote stehen, und auf wie viele von diesen ich rechnen können würde, wonach ich eine besondere Einrichtung gern treffen würde. Das Ballet ist leicht zu stellen, sollte das Herzogliche Hoftheater aber gar kein Ballet haben, so kann ich ebenfalls die Weise angeben, auf welche das Ballet von einigen männlichen Figuranten, die vom Militär genommen werden können, ergänzt werden soll. Da der schöne Ruf der Herzoglichen Kapelle mir wohlbekannt ist, so habe ich im übrigen für die Aufführung meiner Oper nichts weiter anzuempfehlen, als den gröfstmöglichen Fleifs, und dies würde das einzige Opfer sein, was ich meinem Werke gebracht zu sehen wünschte. Der Ruf der Schwierigkeit, und zwar der aufserordentlichen Schwierigkeit meiner Oper ist, wie mir sehr wohl bekannt ist, geflissentlich übertrieben worden, und ich hatte in dieser Schwierigkeit nichts weiter abzuhelfen, als die allerdings ungewöhnliche Länge des Werkes zu reduzieren. Dies aber ist von mir geschehen, die Partitur, die ich zum Gebrauch des Herzoglichen Hoftheaters überschicken würde, ist von mir neuerdings in dieser Rücksicht überarbeitet worden, und ich erbiete mich aufserdem noch besondere Kürzungen darin anzudeuten. Um geneigte Beantwortung der von mir über die Stärke der Kräfte des Herzoglichen Hoftheaters erlaubten Fragen gehorsamst ersuchend, habe ich die Ehre zu verbleiben

Dresden, 10. Juli 1844.

Eines Hohen Oberhof-Marschallamtes
unterthänigster Diener
Richard Wagner.

Die Ansprüche und Wünsche des Meisters fanden die Höchste Genehmigung durch folgende *Resolutio Serenissimi.*

Se. Hoheit genehmigen den Ankauf der Oper Rienzi für den verlangten Preis von 25 Louisd'or definitiv, doch unter Voraussetzung, dafs der Komponist die bei der Inscenesetzung derselben für die hiesige Bühne etwa nötigen Änderungen ohne weiteres Honorar übernehmen werde.

Coburg, am 20. Juli 1844.

Doch folgte noch der nachstehende an Professor *Millenet* gerichtete Brief:

III.

Sehr geehrter Herr!

Auf Ihren Wunsch kann ich Ihnen jetzt erst melden, dafs auf Sonnabend, den 22. Novbr., eine Vorstellung meines Tannhäusers angesetzt ist; hoffentlich erfahren Sie diese Nachricht noch zeitig genug, um, falls dies noch in Ihrer Absicht liegt, zur rechten Zeit hier anzukommen. Erlauben Sie mir, diese Gelegenheit zu benutzen, um durch Ihre Gefälligkeit zu erfahren, welches die Gesinnungen der hohen Intendanz des Hoftheaters zu Coburg in Bezug auf meinen »Rienzi« sind? Im Sommer 1844 wurde ich von ihr veranlafst, meine Bedingungen für den Ankauf der Partitur von dieser Oper zu stellen, zugleich auch auf eine Einrichtung derselben, für die Mittel des Coburger Hoftheaters hingewiesen. Demzufolge gab ich meine Honorarforderung auf 25 Louisdor an, und bat um nähere Angabe des Bestandes des Chor- und Balletpersonales, und zugleich die Anzeige, dafs meine Honorarforderung von 25 Louisdor höchsten Orts genehmigt worden sei, demgemäfs ich denn aufgefordert wurde, unter den verhandelten Bedingungen, die Partitur an die Hoftheater-Intendanz abgehen zu lassen, wobei ich jedoch noch die Verpflichtung übernehmen sollte, bei vorkommenden Schwierigkeiten für die Aufführung zu den nötigen Abänderungen mich unentgeltlich bereit zu halten. Der letzten Verpflichtung entsprach ich zunächst dadurch, dafs ich dem mir angezeigten Personalbestand der Hofbühne gemäfs eine umständliche Verteilung der vorhandenen Kräfte entwarf, Verbindlichkeiten und Gegenverbindlichkeiten eingehend nach Coburg abschickte. Dies geschah im Sommer 1844, und seitdem habe ich nicht die mindeste Nachricht über die verhandelte Sache mehr erlangen können. Ich mufs demnach wohl vermuten, dafs meine Oper bisher zur Aufführung noch zu schwierig erschienen sei, für diesen Fall habe ich aber nur zu bedauern, dafs man sich der eingegangenen Abmachung gemäfs, wegen Abänderung und Erleichterungen nicht an mich gewandt, jedenfalls wäre irgendeine Art der Benachrichtigung aber wohl dem Wesen der gegenseitigen Verbindlichkeiten entsprechend gewesen. Ich wende mich daher an Ihre Güte, sehr geehrter Herr, um durch Sie eine möglichst befriedigende Angelegenheit zu erlangen. Sehr erfreut im glücklichen Falle, Ihres Eintreffens in Dresden, Ihre werte persönliche Bekanntschaft in Aussicht gestellt zu sehen, verbleibe ich mit vorzüglichster Hochachtung Ihr

Dresden, 17. November 1845

ganz ergebenster
Richard Wagner.

Welche Umstände die Aufführung der Oper »Rienzi« noch um Jahre verzögerten, ist uns nicht bekannt. Die erste Aufführung des »Rienzi« auf der herzoglichen Hofbühne zu Coburg fand erst am 9. Dezember 1860 statt, nachdem bereits am ersten Weihnachtsfeiertage des Jahres 1854 »Tannhäuser« zum erstenmale dort in Scene gegangen war.

Alter und neuer Stil. Die mittelalterliche musikalische Kunst kennt eigentlich nur einen Stil, den polyphonen Kirchenstil. Zwar treibt die weltliche Musik bei dem niederen Volke im Volksliede schöne Blüten, doch der Musiker von Fach blickt voll Verachtung darauf hernieder. Wohl haben wir auch weltliche Kunstlieder von *Hafsler*, *Orlandus Lassus* u. a., doch unterscheiden sich diese in ihrer Schreibart nicht von den geistlichen Gesängen. Bezeichnend für die Einheit des weltlichen und kirchlichen Stils ist die Thatsache, dafs unsere schönste deutsche Choralmelodie: »Wenn ich einmal soll scheiden!« die Weise des weltlichen Volksliedes aus dem 16. Jahrhundert: »Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein' Jungfrau zart« ist. Wie später die oben genannten Volksmelodieen befruchtend auf die verknöcherte kontrapunktische Kunst der Berufstonsetzer wirkte, ist interessant zu verfolgen. Indem die letzteren die von ihnen früher so verachtete Melodie, die aber im Laufe der Zeit immer mehr Anhänger (gefunden) hatte, aufnahmen und als Cantus firmus, als Hauptmelodie, in ihren Kompositionen verwandten, wurde Friede zwischen den beiden feindlichen Gewalten — gelehrter Musik und Volksmusik — geschlossen, und den Hauptgewinn trug die erstere, die kirchliche polyphone Musik davon. Inzwischen war ihr aber ein gröfserer Feind erstanden, dem es gelang, ihrer absoluten Herrschaft ein Ende zu machen, es war der dramatische Stil. Dilettanten sind es, die in ihrem Bestreben, das alte griechische Drama neu zu beleben, den Stil erfinden. Im Hause des Grafen *Bardi* in Florenz treffen wir um das Jahr 1600 diese musikalische Gesellschaft. Um das griechische Drama wirkungsvoll vorzutragen, erfinden sie das für das Drama wichtige Recitativ, den Sprechgesang, der sich aber durch seine dramatische Ausdrucksfähigkeit und durch seine gröfseren Melodieenschritte wesentlich vom kirchlichen Sprechgesang unterscheidet. Auf dem einmal vorgeschlagenen Wege findet man nun auch die Form des ariosen Gesanges, des Duettes; und ein berühmter Musiker, *Monteverde*, befähigt das Orchester, dramatische Affekte auszudrücken, so dafs nun die Grundbedingungen der Oper gefunden sind. Von Italien kam dieser neue Stil auch nach Deutschland. Wie verhielten sich nun unsere gelehrten Kontrapunktisten gegen dieselbe? Natürlich feindlich. Interessant ist es, zu beobachten, wie aber nach und nach der neue Stil Freunde findet, wie auch dieser und jener Kontrapunktist »Umstürzler« wird. *Heinrich Bokemeyer* (1679—1751), Kantor in Wolfenbüttel, schreibt in sein Exemplar von »*Theilens* Unterricht von den gedoppelten Kontrapunkten« als Vorrede: (nach Dr. *Zelle*, Berliner Gymnasialprogramm): »Dieser Aufsatz von den gedoppelten Kontrapunkten ist kostbarer als viel Gold zu schätzen. Dannenhero mufs man solche Probe nicht für die Säue werfen, damit die Geheimnisse der Musik nicht gemein und also verächtlich werden. Den würdigen Liebhabern aber wird dergleichen billig, auch ohne Entgelt kommunizieret. Wer aber dieses Kleinod verachtet und gleichsam mit Füfsen tritt, der zeigt seinen greulichen Unverstand und ist wert, ein rechter Eselskopf genennte zu werden.« Was aber sagt er 15 Jahre später, als er sich jahrelang fruchtlos mit den Vertretern des neuen Stils herumgeschlagen, »als ihn namentlich *Mattheson* besiegt? Er schreibt unter jene Vorrede: »Dieses allzu harte judicium habe ich vor 15 Jahren gefället, als ich noch in dem praejudicio von der harmonischen Kunst steckte, so mir nachgehends durch den Disput mit Herrn *Mattheson* benommen worden.« — Nichts kann für den allmählichen Sieg des neuen galanten« Stils charakteristischer sein als die obigen Worte. Und die Welt hat diesen Sieg der neuen Sache nicht zu bedauern gehabt. Herrliche Tondichtungen entstanden in der neuen Weise, bis auch sie anfing, sich zu verflachen. Dann kamen neue Männer mit neuen Zielen: doch von ihnen ein anderes Mal.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 15. Februar. In der ersten Woche des Monats handelte es sich bei den Aufführungen in unseren Konzertsälen fast ausschliefslich um Franz Schubert. Hat man ihn während seines Lebens auch viel zu wenig beachtet und geehrt, an seinem hundertsten Geburtstage that man es reichlich. Vielleicht geschah darin schon etwas zu viel. (? Die Red.) Nur unsere Oper, die sich dem herrlichen Liedersänger schon vor 15 Jahren für sein dramatisches Werk »Alfons und Estrella« geöffnet hatte, das aber nicht über drei Aufführungen hinaus kam, feierte nicht mit. Sie will aber doch noch nachträglich den »Häuslichen Krieg« geben, da V. Hansmanns einaktige Oper »Enoch Arden« in der nächsten Woche in Szene gehen soll und eines Füllstückes bedarf. Von den Franz Schubert-Feiern nun war die bedeutendste und umfangreichste die, welche der Philharmonische Chor (Dirigent *Siegfried Ochs*) veranstaltete. Die Sitte, zu den gröfseren Musikaufführungen Programme auszugeben, besteht bei uns noch nicht gar lange und ist hier auch noch nicht überall eingeführt. Das Programmbuch des Vereins in Rede pflegt besonders geschickt abgefafst zu sein und war es diesmal in erhöhtem Mafse. Der Lichtdruck einer noch nicht veröffentlichten Allemande Schuberts schmückte es, und dem Texte waren dankenswerte, zum Teil noch unbekannte Bemerkungen hinzugefügt. Es gelangten die Rosamunden-Ouverture, Frauen- und Männerchöre, gemischte Chöre und Lieder zur Aufführung, fast alles in vorzüglicher Weise, und dennoch mag sich da bei manchem Hörer, wie bei mir, das Urteil befestigt haben, dafs es doch Schuberts Lieder allein sind, in denen er — was man so gewöhnlich »Unsterbliches« nennt, geschaffen hat. Lieblich und klangschön sind so manche seiner Chorkompositionen, prächtig sogar ist der Männerchor »Gesang der Geister über den Wassern« — obschon er 1821 in Rochlitz »Allg. Musik-Ztg.« als eine Anhäufung von »Modulationen ohne Sinn, Ordnung und Zweck« bezeichnet wurde — aber das »Trinklied« für Männerstimmen z. B. erscheint schon als durchaus nicht bedeutend, und gilt das von mehreren der aufgeführten Stücke. Ihnen hat man Wertvolleres seiner Art an die Seite zu stellen, den Liedern nicht. War Loewe auch dramatischer, Rob. Franz poetischer, Schubert ist weit musikalischer, an quellenden Melodieen reicher, ohne jedoch der andern Eigenschaften zu entbehren. Was namentlich das Dramatische anbetrifft, so ist es mir stets als ein für seine Zeit ganz unerhört Kühnes erschienen, dafs Schubert um der Wahrheit des Ausdrucks willen im »Erlkönig« die Dissonanz der kleinen Sekunde beim Angstschrei des Knaben wagte. Das melodische Element aber hat ihn zum Lieblinge des deutschen Volkes gemacht. — Nur hatte man leider keinen reinen Genufs an seinen Liedern, da sie zum Teil — so »Gretchen am Spinnrad« und »Mignon« — mit der Orchesterbegleitung gesungen wurden, welche Lifzt unbegreiflicher- und unverantwortlicherweise dazu gesetzt hat. Abgesehen davon, dafs die Klavierbegleitung zu »Gretchen« so sehr charakteristisch ist, ob sie nun das schnurrende Rad oder das pochende Herz malt — wie kann man diesen zarten, schämigen Ausdruck einer Seelenstimmung dem weittragenden Orchester preisgeben? Es haben ja auch neueste Tonsetzer lyrische Gedichte mit Orchesterbegleitung geschrieben, aber gerechtfertigt erscheint mir das dennoch nicht. Zu den wichtigsten Veranstaltungen der letzten Woche gehören zuvörderst die Symphonie-Abende der Königl. Kapelle

unter *Weingartners* Leitung und die Philharmonischen Konzerte, welche *Nikisch* dirigiert. Jener ist sein eigener Herr, und wenn er auch einen Ausschufs zur Seite hat, der aus Mitgliedern der Kapelle besteht, so behindert ihn das in künstlerischen Fragen nicht, weshalb jetzt auch immer — früher zuweilen nicht — ein vortreffliches Programm aufgestellt wird, das dem alten wie dem neuen gerecht wird und das Auditorium durchweg interessiert. So kommt es denn, dafs nicht nur für alle Konzerte, sondern auch für die am Mittag stattfindenden Generalproben immer alle Plätze schon vorher verkauft sind. — Die Konzerte der andern Körperschaft, nach Bülows Rücktritt nur noch schwach besucht, nahmen mit *Nikischs* Eintritt einen namhaften Aufschwung, und man hoffte schon auf die frühere lebhafte Beteiligung; nun aber läfst das Interesse des Publikums ersichtlich nach. Nur das kann der Grund sein, dafs die Programme zu wünschen lassen. Diese aber scheinen nicht vom Dirigenten allein festgestellt werden zu können, daher wohl ihre Mängel. — Fast überreich waren im letzten Konzerte die Darbietungen der Königlichen Kapelle: Tristan-Vorspiel, Siegfried-Idyll, Pastoral-Symphonie und Es dur-Symphonie von A. Bruckner. Das gesamte Vorspiel wirkt meines Erachtens im Konzertrahmen — es ist mit allen Opernstücken, insofern sie echte dramatische Musik enthalten, ebenso — nie so ganz. Das Idyll aber meinte man nie poetischer gehört zu haben. Der Beethoven war herrlich, wie stets, aber Bruckner enttäuschte die wenigstens, welche ihn immer mit Beethoven in einem Atem nennen gehört hatten. Wir haben hier nie in den Hymnus einstimmen können, den man an der Donau dem guten, hochbegabten Bruckner sang, der lange genug auf Anerkennung warten mufste, die ihm ja dann überschwenglich gezollt wurde. Wir hielten anfangs mit dem Urteile zurück. Man konnte sich irren, man mufste ihn näher kennen lernen. Jetzt haben wir viel von ihm gehört, finden aber leider, dafs er bei öfterem Hören nicht genialer, sondern fast redselig erscheint, da er nur selten etwas Bedeutendes zu sagen hat und es an musikalischer Logik fehlen läfst. Er geht in die Breite und bringt ein neues Motiv, ehe er die früheren recht verarbeitet hat. Gewifs nehmen seine Symphonieen eine durchaus ehrenvolle Stelle in der Litteratur ein, aber sie bleiben doch von Beethoven ziemlich weit entfernt. — Das letzte Philharmonische Konzert brachte Tschaïkowskys Orchesterstück »Romeo und Julie«, Beethovens A dur-Symphonie, Spohrs Violinkonzert Nr. 9, (von *Gabriele Wietrowetz* ganz vorzüglich gespielt) und als Neuheit zwei Nummern der »Königs-Idyllen«, nach Tennysons Dichtung für grofses Orchester komponiert von *Cornelie van Oosterzee*, einer Dame aus Java, die hier ihre Studien gemacht hat. Nun ist es jedenfalls achtunggebietend, wenn eine Dame ein grofses Orchester so zu behandeln versteht, dafs die Musik fliefst und klingt. Und damit geht's leidlich. Aber die Dame ist zu redselig und füllt die musikalischen Formen zu wenig mit Eigenem aus. Oft ruft sie: »Richard, hilf!« und dann borgt ihr Wagner stets eines seiner Motive oder eine glänzende Orchesterfarbe. — Man kann sich der Arbeit freuen, aber sie gehörte nicht in ein grofses Konzert. Einen interessanten Fund machten jüngst die Besucher des letzten der »historischen Konzerte«, welche Herr *R. Hoffmann* und Frl. *Gertrude Lucky* veranstalteten. Sie brachten an jedem ihrer Abende neben einer Reihe Lieder eine Anzahl Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Oper von deren ersten Anfängen bis zu Aubers Tode (1871). Da hörten wir denn unter vielem sehr Interessanten auch ein Duett aus dem Intermezzo »Marcantonio e Pimpinella« von Hasse (1741), in dem ganz deutlich das Vorbild des Zauberflöten-Zwiegesanges »Pa-pa-pa-pa« enthalten ist. Sicherlich hat der umherstreifende Komödiant Schikaneder jenes Werk kennen gelernt und das Duett in seinem Textbuch verwendet. Da er nun bekanntlich Mozart auch viele Melodieen vorsang, so ist auch die musikalische Ähnlichkeit des Zauberflöten-Duetts mit dem fünfzig Jahr älteren erklärlich. Rud. Fiege.

Hannover. Ein kurzer Überblick der bisher quantitativ sehr regen Konzertsaison läfst vor allen Dingen einige Veranstaltungen als besonders hell leuchtende Sterne am Konzerthimmel erkennen, als deren erster das am 18. Okt. gegebene Konzert des kgl. Orchesters zu bezeichnen ist. *Berlioz'* herrliches Werk, »Fausts Verdammnis« war es, welches von Herrn Hofkapellmeister *Kotzky* in ausgezeichneter Weise vorgeführt wurde, wobei als Solisten unsere erste dramatische Sängerin Frau *Thomas Schwartz*, unser II. Bassist Herr *Moest* und der Hofopernsänger *Sommer* aus Berlin in hervorragender Weise thätig waren. — Eine zweite, ebenso bedeutsame Verherrlichung des grofsen französischen Romantikers veranstaltete die »Musikakademie (Dir. Kapellm. *Frischen)* am 18. November mit der Aufführung der »grofsen Totenmesse« von *Berlioz*. Das mächtige Werk, bereits im Vorjahre aufgeführt, hinterliefs wiederum einen erhebenden Eindruck. Der aufführende, auf 300 Mitglieder verstärkte Chor, das kgl. Orchester, 4 Nebenorchester von je 8 Mann und 8 Pauken bildeten einen Gesamtkörper, der die ungeheuren tonlichen Anforderungen des Komponisten in schönster Weise vertrat. Das Tenorsolo lag in den Händen des Hofopernsängers *Cronberger* aus Braunschweig. — Die bisher gewesenen Abonnementskonzerte des kgl. Orchesters brachten an Gröfsen die Sängerinnen *Lilli Lehmann* aus Berlin, *Marcella Preghi* aus Paris und den Pianisten *Bernhard Stavenhagen* aus Weimar. Als Novität wurde im letztgewesenen Abonnements-Konzert die Symphonie pathétique *Hmoll* von Tschaïkowsky in vorzüglicher Weise zu Gehör gebracht. Das grofsartige Werk fand bei dem musikalisch empfindungsfähigen Teil des Publikums eine begeisterte Aufnahme, leider macht dieser Teil nur den kleineren Bruchteil des Publikums dieser Konzerte und auch der hiesigen Kritik aus. Nur zwei hiesige Blätter (»Tageblatt«, Ref. *Hartmann*, und »Post«, Ref. *Wuthmann*) wurden dem Werke gerecht. — Von den Veranstaltungen hiesiger Künstler sind als die vorzüglichsten die Klavier-Abende des Pianisten *Heinrich Lutter* und die Kammermusik-Abende der Herren *Riller*, *Meuche*, *Kugler*, *Lorleberg* und *Evers* zu nennen. Die bisherigen 2 Abende des genannten Pianisten fanden unter Mitwirkung des Kammersängers *Bulfs* aus Berlin und der Sängerin *Erika Wedekind* statt. Die 2 gewesenen Kammermusik-Abende des genannten Vereins brachten als Novität das Klavierquartett Op. 18 *Fdur* von *Schütt*. Unter den vielen Kirchenkonzerten ragen einige besonders hervor, so dasjenige des Leipziger Quartetts (Röthig, Handrich, Waldvogel) und ein vom Kreuzkirchenchor gegebenes.

— Die vorweihnachtliche Konzertsaison mit ihren überzahlreichen Veranstaltungen scheint einen wohlthuenden Rückschlag auf die 2. Hälfte der Saison ausüben zu wollen. Während in den $2^1/_2$ Monaten von Anfang Oktober bis Mitte Dezember 43 Konzerte stattfanden, brachte uns der Januar nur 10 Konzerte. Da gab es zuerst am 9. Jan. das 4. Abonnements-Konzert des kgl. Orchesters, welches eine Wiederholung von Berlioz' »Fausts Verdammnis« brachte, jenes herrlichen, am 18. Oktober v. Js. zuerst aufgeführten Werkes. Ein zweites hervorragendes Konzert fand am 23. Januar statt, das 2. Abonnements-Konzert der »Musikakademie« unter Leitung des Herrn Kapellmeisters *Frischen*. Dieser Gesangverein, dessen Hauptzweck in Vorführung grofser Werke für Soli, Chor und Orchester besteht, hatte zu diesem Konzerte ein gemischtes Programm aufgestellt; nämlich a capella Gesänge für gemischten- und Männerchor, Violin- und Klaviervorträge. Die von dem konzertgebenden Vereine gesungenen a capella Lieder von *Brahms*, *Bülow* und *Schumann* gelangen ganz prächtig, noch mehr aber waren die Vorträge des mitwirkenden und ebenfalls von Herrn *Frischen* geleiteten »Braunschweiger Lehrergesangvereins« geeignet, diesen Sängern und ihren Dirigenten das uneingeschränkteste Lob zu verdienen. In den sämtlichen Vorträgen (3 Balladen von *Hegar* und Volkslieder) war neben dem prächtigen Stimmmaterial eine ganz ausgezeichnete Disziplin zu bewundern, welche jenen eine ungemein feine Ausarbeitung angedeihen liefs. — Eine weitere sehr angenehme Neubekanntschaft machten wir an demselben Abend, nämlich diejenige des jugendlichen Geigers *Arrigo Serato*, welcher in seinen Vorträgen ein feuriges Temperament, innigen Vortrag und hochentwickelte technische Beherrschung dokumentierte. — Einen anderen bedeutenden Geiger, Herrn *Florian Zajic* hörten wir am Montag den 25. Januar als Mitwirkenden bei dem 3. Musikabend des hier wirkenden Pianisten *Heinr. Lutter*. Herr *Zajic* trug Werke von Bach, Scharwenka und Brahms vor und beteiligte sich auch an der Ausführung des Klaviertrios Op. 99 von Schubert neben den Herren *H. Lutter* und *Smith* (Violoncello). Herr *Lutter* spielte mit der ihm eigenen soliden Technik, dem oft gewürdigten durchdachten Vortrage und gesundem, edlem Ton Kom-

positionen von Chopin, Lifzt, Rubinstein und Schumann, und Herr *Raimund von zur Mühlen* sang Lieder von Schumann, Schubert, Straufs, Brahms und Schütt, womit er wiederum, wie schon oft, den wohlverdienten Beifall des zahlreichen Publikums herausforderte. — Ein gewaltiges Crescendo gegenüber dem Auftreten dieser beiden, entschieden bedeutenden Geigenkünstler bedeutete aber jedenfalls *Sarasates* Mitwirkung im 5. Abonnements-Konzert des kgl. Orchesters. (30. Jan. 1897.) Man mag über diesen Virtuosen im Gegensatz zu den sog. »klassischen« Violinisten (Joachim, Brodsky etc.) denken wie man will, eines mufs man immer wieder bewundernd anerkennen, nämlich, abgesehen von der verblüffenden Technik die fabelhaft leichte, fast wie hingehauchte und dabei sinnlich-schöne Tongebung. *Sarasate* trug Mendelssohns Violinkonzert, eine eigene, für die unglaublichsten Kunststücke zugeschnittene Komposition: »Viva Sevilla« und 2 Zugaben vor. Das kgl. Orchester unter Leitung Kapellmeister *Herners* hatte auf eine Würdigung der Säkularfeier Schuberts verzichtet; Beethovens »Eroica«-Symphonie war die Orchesternummer dieses Konzertes. — Dem Mangel an Pietät gegenüber einem unserer herrlichsten Komponisten von dieser Seite stand eine schöne Würdigung desselben von seiten des Streichquartetts *Riller*, *Meuche*, *Kugler* und *Lorleberg* gegenüber, welches am 4. Juli seinen 3 Kammermusik-Abend zu einer erhebenden Schubertfeier gestaltete. Schuberts Streichquartette A moll und Es dur, sowie das herrliche C dur-Streichquintett Op. 163 gelangten an diesem Abend zu hochbefriedigender Wiedergabe. — Noch eine andere Kammermusikveranstaltung ist erwähnenswert, nämlich der 2. Trio-Abend der Herren Prof. *Sahla*, Prof. *Janssen* und Kammermusiker *Steinmann*. Das Programm bestand aus B moll-Trio von Volkmann, C dur-Trio von Brahms und Violincello-Sonate D dur von Rubinstein. Ein in dem Figurenwerk solider Glanz, in der Cantilene eine warme, volle Tongebung und temperamentvolle, durch prächtiges Ensemblespiel noch erhöhte Wiedergabe waren die Merkmale dieser Leistungen. L. Wuthmann.

Leipzig. Drei der angesehensten hiesigen Männergesangvereine feierten kurz nacheinander ihr Winterfest: der Universitätsmännergesangverein Paulus unter Leitung von Prof. Dr. *Hermann Kretzschmar* (der leider seit dem 7. Febr. schwer krank an einem Kniescheibenbruch im städtischen Krankenhaus darniederliegt und voraussichtlich mehrere Monate aller Thätigkeit entsagen mufs!), beschränkte sich bei seinem im kleinen Saal des neuen Gewandhauses veranstalteten Konzert wohlweislich auf kleinere, teilweise mit Hörner- und Klavierbegleitung versehene Chorsätze, weil er zur Zeit nicht stark genug besetzt ist, um gröfsere Aufgaben befriedigend bewältigen zu können. Er wie Arion, der den neuen Saal im städtischen Kaufhaus aufgesucht, über dessen Akustik nur relativ Günstiges bis jetzt sich beobachten liefs, sowie der Leipziger Lehrergesangverein, für dessen höchst ausgedehntes Publikum die mächtige Alberthalle gerade noch ausreicht, wetteiferten miteinander rühmlich in würdigen Huldigungen für Franz Schubert, dessen einhundertster Geburtstag auf ihren Programmen sichtbar und fühlbar sich abspiegelte. Stand Paulus bezüglich der Leistungsfähigkeit hinter den beiden anderen zurück, so übertraf er sie in einem nicht unwesentlichen Punkte dennoch: nämlich durch die Kürze des Programms; ein Vorzug, den neuerdings, da die Unsitte um sich greift, die Programme mit Vorträgen von geradezu abstumpfender Länge zu belasten, doppelt hochzuschätzen ist. Dafs allzuviel auch in musikalischen Dingen ungesund ist, hat wohl jeder wiederholt an sich erfahren; geradezu peinlich wirkt es, wenn in Männerchorkonzerten mehrere Solisten neben einander auftreten und sich verpflichtet fühlen, nachdem sie schon eine beträchtliche Portion Virtuosität geleistet, noch mit Zugaben oder da capos aufzuwarten. Den geduldigsten, gutmütigsten Hörer wandelt bei solchem solistischen Übereifer die Lust an, aus der Haut zu fahren. Nie sollten derartige Aufführungen mehr als $1^1/_2$ oder höchstens 2 Stunden beanspruchen. Sobald diese Frist überschritten wird, stellen sich bei dem normalen Hörer Symptome der Erschlaffung ein, und die schönsten Werke finden nicht mehr die erhoffte Bewillkommnung. Der Akademische Gesangverein Arion unter Direktion von Dr. *Paul Klengel* leitete sein Konzert stimmungsvoll ein mit seines ehemaligen, treuverdienten Dirigenten, des Herrn Prof. Richard Müllers »Winternacht« für Männerchor und Orchesterbegleitung. Der Chor bestand dabei in den Schubertschen ernsten und heiteren Tonsätzen ebenso ausgezeichnet wie in der umfangreichsten Komposition des Programms, der Loreley für Männerchor, Mezzosopransolo und Orchester von *Josef Brambach*. Was an diesem inhaltlich nicht allzuschwer wiegenden Werke besonders wohlthut, das ist der vortreffliche Männerchorsatz, der überall Kraft mit Natürlichkeit paart und von dem Orchester, so wirksam es eingreift und koloristisch stützt, nirgends in den Schatten gestellt wird; dem Mezzosopransolo ist schöner melodischer Schwung und Steigerungsgewalt nachzurühmen. Es wurde von Frl. *Osborne*, die an diesem Abende auch in Liedvorträgen glänzte, musterhaft durchgeführt. Wahrhaft imponierende Leistungsfähigkeit entwickelte der Leipziger Lehrergesangverein unter Leitung von Kapellmeister *Hans Sitt* in zwei neuen, höchst anspruchsvollen, teilweise sehr interessanten, wenn gleich vielfach berechtigten Widerspruch in Haupt- und Nebenpunkten herausfordernden Werken von durchaus modernem Gepräge; in Twadorsky von *Ferd. Pfohl* wie in der Schmiede im Walde von *Herm. Suter* spielt das Orchester die Hauptrolle; hier wie dort begegnen uns Tonmalereien von ausgesuchter Farbenpracht, aber auch viele Geschraubtheiten, bei denen man die Abwesenheit eines festen musikalischen Rückgrates nur zu stark empfindet. Warum übrigens in der *Pfohl*schen Rhapsodie der Zauberer und Titelheld Mezzosopran und nicht wie es doch von Geschlechtswegen verlangt wird, Tenor oder Baryton singt, das bleibt wohl vielen ein unlösbares Rätsel; die Mehrzahl der Hörer schien keine Lust zu haben, ästhetische Nüsse zu knacken und gab Zeichen verschiedener Mifsbilligung, während sie Schuberts »Gesang der Geister über den Wassern« (mit Bratschen-, Violoncello- und Bafsbegleitung) und andere glücklich gewählte kleinere Stücke ebenso begeistert aufnahm wie die an sich vorzüglichen, nur allzu zahlreich eingeflochtenen Soli des Violoncellisten Herrn *Georg Wille* (vom Gewandhaus) und der Sängerin Frl. *Adrienne Osborne* (von der hiesigen Oper). Bernhard Vogel.

Baden-Baden, 4. Febr. Sinfonie-Konzert. Sinfonie c moll von Brahms, Sinfonie fantastique von Berlioz. Beide Werke wurden von Herrn Kapellmeister *P. Hein* mit seinem vortrefflichen Orchester in durchaus achtunggebietender Weise zu Gehör gebracht, sowohl Brahms mit seiner manchmal herben, aber desto nachhaltiger wirkenden Schönheit als auch der geniale Berlioz, der nun, man mag gegen ihn sagen was man will, eine der gewaltigsten Erscheinungen dieses Jahrhunderts bleibt. Ist bei dem Franzosen der »esprit« die Hauptsache, so wären für Brahms folgende Worte hierher zu ziehen: »Die Perle schwimmt nicht auf der Fläche, sie mufs in der Tiefe gesucht werden.« Es ist das Verdienst des Kapellmeisters *Hein*, die Sinfonie-Konzerte in Baden-Baden auf ihre jetzige Höhe gebracht zu haben, und bei all' seinen Darbietungen scheint er von dem Gluckschen Grundsatz auszugehen: »Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit sind die grofsen Prinzipien des Schönen in allen Erzeugnissen der Kunst.« M. K.

Persönliches. Am 8. Februar starb plötzlich der Herzogl. S. Musikdirektor *Wilhelm Spittel* zu Gotha. Er war ein vortrefflicher Orgelspieler und tüchtiger Musiker. — In Berlin verschied am Herzschlag ein begeisterter Anhänger Richard Wagners, der Chef-Redakteur des Berliner Börsen-Couriers *Georg Davidsohn*. Er begründete in Berlin den Wagnerverein und beteiligte sich an der Errichtung des Festspielhauses in Bayreuth. — Auch der bekannte Wiener Tenorist italienischer Abkunft *Mancio* segnete das Zeitliche.

Besprechungen neuer Musikalien und Bücher über Musik.

Theoretische Werke.

Emil Naumann: Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis Richard Wagner. 6. Aufl. Leipzig, List & Francke. Preis 3 M, geb. 4 M.

Das interessante Werk enthält nicht nur etwa Biographieen berühmter Tondichter, sondern ist eigentlich eine Geschichte der Musik durch fast 2 Jahrhunderte in grofsen Zügen. In derselben geistvollen Weise wie in seiner zweibändigen illustrierten Musikgeschichte behandelt der Verfasser die musikgeschichtlichen Erscheinungen nicht an und für sich allein, sondern immer im Zusammenhange mit gleichartigen, entweder jene begründenden oder aus ihnen resultierenden Geschehnissen auf allen Gebieten der Kunst, dadurch den Blick des Lesers ungeahnt weitend. Sehr belehrend ist das, was *Naumann* über *Wagner* sagt. Er ist kein Wagnerianer im Bayreuther Sinne, um so wohler thut seine Objektivität dem grofsen Tonmeister gegenüber, er erkennt das Genie *Wagners* an, aber mit seinen Prinzipien in Bezug auf das musikalische Drama vermag er sich nicht durchweg einverstanden erklären. Und wer fände nicht eine gewisse Wahrheit darin, wenn er sagt: »Wagners Prinzipien sind die gröfsten Feinde des Komponisten Wagner?« Dafs *Wagner*, obwohl er im grofsen und ganzen auf die Mittel verzichtet, auf welche die ältere Oper ihre durchschlagende Macht aufbaut, geschlossene Melodieen, Chöre etc., trotzdem so Durchschlagendes geliefert, ist dem Verfasser — und wohl auch dem Leser — ein Beweis für dessen Riesen-Talent. Wir betonen gerade das, weil es uns für die Gegenwart wichtig erscheint, indem gerade jetzt sich eine Reihe von Komponisten, die nicht *Wagners* Talent, aber seine Prinzipien haben, an eben diesen Prinzipien verbluten. Doch lassen wir den Verfasser selbst reden: »Ein Mann, der wie Richard Wagner mehr als ein Menschenalter hindurch seine Nation in zwei Lager gespalten hat, mufs jedenfalls zu den bedeutenden Geistern seiner Zeit zählen, und es ist deshalb gewifs verkehrt, ihn, wie es noch immer von manchen seiner Gegner geschieht, gering schätzen oder ihm gar das Talent absprechen zu wollen. Es ist vielmehr die Pflicht jedes ernsten Musikers und Musikfreundes und vor allem des Kunsthistorikers, ihm gegenüber eine unbefangene von jeder Parteischablone möglichst befreite Würdigung eintreten zu lassen. Um dies zu können, ist es notwendig, die Prinzipien, die Wagner verkündete, von dem, was er als Künstler leistete und schuf, auseinander zu halten. Wagner selbst hielt sich für den Reformator einer verkommenen und nach der Schablone zugeschnittenen Oper, an deren Stelle er das Musikdrama setzen wollte. Als letztes Ideal proklamiert er ein »Kunstwerk der Zukunft«, ein Drama, zu dem nicht nur Musik und Poesie zusammenwirken, sondern in dessen Ausschmückung auch die bildenden Künste, Architektur, Malerei und Plastik ihre künftige Aufgabe finden sollten. Gerade diese letzte Zumutung zeigt uns, in welcher Einseitigkeit Wagner befangen war und wie sehr er das Wesen der Künste verkannte. Erreichen doch die bildenden Künste gerade da, wo sie am freiesten und unbeeinflufst von Rücksichten auf Nebenkünste sich äufsern, ihre herrlichsten und erhabensten Wirkungen. Und wenn es auch für die musischen Künste Zwischengattungen giebt, in denen sich beide zu gemeinsamem Wirken zusammenfinden, so wird doch auch in diesen eine die vorherrschende sein müssen — wie die Musik in der Oper — die andere darum in dieser Zwischengattung niemals den Höhepunkt ihres Ausdrucks erreichen können. Die Poesie wird niemals der Musik zuliebe auf das gesprochene Drama verzichten. Wohl giebt es eine ideale Einheit der Künste, aber sie besteht nicht in der Verschmelzung aller zu einem Werke, sondern in der Übereinstimmung der wesentlichen für sie alle giltigen Schönheitsgesetze, Ausdrucksformen und Stile. Gerade diese nun hat Wagner für die Musik nicht anerkannt, sondern für blofse Tradition, Formalismus und Schematismus gehalten, von denen er die Musik zur Selbständigkeit führen wollte. Er setzt deshalb an die Stelle der geschlossenen oder halbgeschlossenen Kunstform, des dramatischen Ensembles, in sich abgerundeter Melodieen und eines den recitativischen ablösenden zusammenhängenden und getragenen Gesanges eine musikalische Vortragsweise, die die Mitte hält zwischen einer durch Töne nur verstärkten Deklamation und einem im Orchester reich begleiteten Recitativ, er setzt ferner das Leitmotiv an Stelle der thematischen Entwickelung. Alles, was ihm hierbei als Fortschritt erschien, war in Wahrheit ein Rückschritt in überwundene Epochen. Denn jene Wagnersche Sprachmusik ist im Kerne nichts anderes als die altflorentinische Monodie, die Wiedergeburt des Stiles von Peri und Monteverde, und der Fortschritt, den die grofsen seitdem erstandenen Meister machten, bestand gerade darin, dafs sie die Musik aus diesem ersten Stammeln erlösten und zur Gliederung und Mannigfaltigkeit führten. Mit dem Verlassen dieser Gliederung zu gunsten einer ohne durchgreifende Cäsuren unterschiedslos fortlaufenden »ewigen Melodie« begiebt sich Wagner der besten Ausdrucksmittel seiner Kunst. Ist es doch z. B. einer der gröfsten Vorzüge der Tonkunst, dafs sie Gefühle und Empfindungen verschiedener Personen, die der Dichter nur hintereinander schildern kann, gleichzeitig durch das Ensemble zum Ausdruck zu bringen vermag und uns so gleichsam einen Einblick in die Seelen der handelnden Personen gewährt. Einen ähnlichen Rückschritt bedeutet das Leitmotiv, mit dem ein dramatischer Charakter durch eine einzige stereotyp immer wiederkehrende Phrase geschildert werden soll. Es erinnert an die ältesten Versuche der Malerei, bei denen man den Personen, um sie zu kennzeichnen, Zettel mit Aufschriften aus dem Munde gehen liefs. Wie viel kunstvoller verfahren unsere grofsen Meister, die uns statt solcher starren Form eine unendlich vielgestaltige und trotzdem in jedem Momente das Bild ein und derselben Persönlichkeit festhaltende und ausführende Musik geben, wie viel mehr entspricht solche Schilderung dem wirklichen Leben, dessen Charaktere aus einer ganzen Kette von verschiedenen Stimmungsmomenten und Handlungen erstehen und sich entwickeln. Vor der ästhetischen Kritik erweisen sich Wagners künstlerische Ansichten somit als irrig und seine Schriften, obwohl sie im einzelnen manches Vortreffliche enthalten, zeigen ihn im ganzen doch nur als den kunstphilosophischen Dilettanten. Glücklicherweise hat sein grofses musikalisches Talent Wagner davor bewahrt, nichts weiter zu sein, als ein Ausführer seiner musikalischen Forderungen. Immer aufs neue kehrt er zu den bekämpften Formen der vor ihm liegenden Musik zurück und erreicht gerade durch sie seine schönsten Wirkungen. Selbst da aber, wo er sich durch das starre Festhalten seiner Prinzipien selbst seiner schönsten Mittel beraubt, bleibt er häufig im stande, uns durch die Kraft seines Ausdrucks musikalisch fortzureifsen und dramatisch gewaltig zu erschüttern.

Dr. **W. Volckmar**: Handbuch der Musik. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne. Preis 7 M, eleg. geb. 9 M.

Das Handbuch gehört in das musikalische Haus, in welchem man nicht nur damit zufrieden ist, »etwas zu musizieren«, sondern wo man auch ein tieferes Verständnis vom Wesen der Musik anstrebt. Das Werk zerfällt in 4 gröfsere Teile. Der erste davon enthält die Elementarmusiklehre (Notenlehre), also alle jene Kenntnisse, ohne die ein Musizieren nach Noten überhaupt nicht denkbar ist. Der zweite Teil bringt das Wichtigste aus der Generalbafslehre, er ist bei weitem der wichtigste Abschnitt des Buches und geeignet, in den accordlichen Aufbau der Tonstücke einzuweihen. Der dritte Teil des Werkes befafst sich mit der Formlehre. Gerade diese wird in Dilettantenkreisen so wenig beachtet und ist doch für das Verständnis eines Musikstückes von der allergröfsten Bedeutung! Ihr Studium empfehlen wir an der Hand des *Volckmar*schen Buches ganz besonders. Der letzte Teil des Werkes enthält in neun Abschnitten einen Abrifs der Musikgeschichte in klarer und übersichtlicher Weise. Ein grofser Vorzug des Buches ist es, dafs der Verfasser als Notenbeilagen klassische Stücke verwendet und möglichst immer ein Ganzes bietet, so dafs das Handbuch zu einer Mustersammlung klassischer Stücke geworden ist.

Briefkasten.

Herrn A. W. in Stadt Ried: Auch wir schätzen Frau Soldat-Röger sehr hoch. Beethoven hörten wir nicht von ihr, glauben aber gern, dafs sie auch nach dieser Seite hin Ausgezeichnetes leistet.

Herrn Kaufmann M. in Mühlh.: Der Beifall des Konzertpublikums und die Urteile der Berliner Presse beweisen mindestens doch das Übergewicht des deutschen Künstlers.

Herrn F. in Eis.: Nein! Die Frage, wer die Melodie des Thüringer Volksliedes geschaffen, ist ja interessant, aber doch nicht so wichtig, dafs man Bände darüber voll zu schreiben brauchte. Sie sagen: »Das Ruhlaer Denkmal gehört unter den Paragraphen »Vorspiegelung falscher Thatsachen«. Wer wird so boshaft sein!

Herrn H. in St.: Für die kirchliche Kaiser-Wilhelm-Feier passen Lob- und Danklieder, die ja zahlreich in der Sammlung Psalter und Harfe (Langensalza, Hermann Beyer & Söhne), sowie in Palmes und Steins Sammlung vertreten sind. Für die weltliche Feier finden Sie im Anzeigenteil unseres Blattes. Besonders geeignet erscheint: Nolopp, Deutscher Schwur. Mit Orchesterbegleitung. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne. Das Werk wurde zur Grundsteinlegung des Kaiser-Wilhelm-Denkmals auf dem Kyffhäuser eigens komponiert und dort zum ersten Male aufgeführt. Von E. H. Seyffardt ist ein schöner Männerchor mit Orchesterbegleitung: »Gelöbnis« (Leuckhart), eigens für die Feier komponiert, erschienen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

I. Jahrgang. 1897.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 4.
Ausgegeben am 1. April 1897.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Ludwig van Beethovens Eroika-Sinfonie.

Eine ästhetisch-psychologische Studie.

Von Professor **Albert Tottmann**.

I.

Es ist eine bekannte Erscheinung, daſs sich zu allen Zeiten bei allen gebildeten Nationen Kommentatoren gefunden haben, welche bemüht waren, das Interesse für groſse Dichterwerke durch ein tieferes Einführen in dieselben zu wecken und zu steigern. Ich erinnere nur an die vielen Goethe- und Shakespeare-Erklärer, sowie daran, daſs in Florenz im Jahre 1373, also 52 Jahre nach des Dichters Tode, mittelst eines Dekretes vom 9. August desselben Jahres ein eigener Lehrstuhl für die Erklärung der Divina comedia (der göttlichen Komödie) von Dante-Alighieri errichtet wurde, den bekanntlich zuerst Boccaccio einnahm. — Ich erinnere ferner an die eingehenden Erläuterungen des Königs *Johann von Sachsen*, welcher jene wunderbare, durch ihren tiefen Sinn in der Litteratur einzig dastehenden Dichtung übersetzte und mit einer Fülle von Bemerkungen unter dem pseudonymen Namen Philaletes herausgab. — Und doch sollte man meinen, daſs die Erklärung eines Dichterwerkes kaum nötig sei, da das Wort doch begrifflich fest bestimmt ist und dergestalt an verständliche Verhältnisse, Vorstellungen und Bilder anknüpft, daſs ein Miſsverstehen kaum denkbar erscheint, um so weniger, als sich jeder das Dichterwerk für ein Billiges verschaffen und ohne weiteres ganz und voll zur inneren Anschauung bringen kann.

Nicht so verhält es sich mit den Tonwerken. Dieselben erfordern nicht nur technische und theoretische Vorbildung, sondern auch Geübtheit im Hören, sollen sie das rechte klingende Leben erhalten, verstanden werden und in Wahrheit Genuſs bereiten. Denn wie bei dem Bildnis zu Sais birgt sich auch in der Musik das eigentlich Wahre: die künstlerische Idee — hinter einem Gewebe wunderbarster Tonverstrickungen, welche nur der Blick des Eingeweihten verständnisvoll zu durchdringen, nur die kunstgeübte Hand der ausführenden Musiker zu lüften und lebendig zu machen vermag.

Dazu kommt noch, daſs ein Tonwerk in seiner Vielstimmigkeit an uns vorüberrauscht, wie (im Gegensatz hierzu) wir etwa auf einem Eilzuge an einem Kunstwerke der Baukunst vorüber eilen. Wer könnte da wohl von einem Verständnis, von einem ästhetischen Eindrucke und Genusse reden!?

Gleichwohl ist der Gedanke einer Interpretation unserer groſsen Tonwerke (namentlich unmittelbar vor deren Vorführung) neu und meines Wissens nur einmal in Regensburg durch Prof. *Riehl* verwirklicht worden. Die Musik ist aber ein beständiger Prozeſs des Werdens und Vergehens, und nur in unserer Seele gewinnen ihre Gebilde dauerndes Leben und Gestalt. Sie ist die Sprache aller Seelen; nach *Schopenhauer* »die in Tönen dargelegte Seelenbewegung oder Seelenhandlung, — Äuſserung des noch nicht zu Begriffen verdichteten Innenlebens und daher (soweit der menschliche Seelenorganismus selbst ein Abbild Gottes, —

eine Welt im Kleinen ist) Abbild und Ausflufs des höchsten Weltgeistes; — Offenbarerin ursprünglicher Welt- und Gottesgeheimnisse.«

Mit nach innen gewandtem Blick des Hellsehens schaut die Seele (wie im Somnabulismus) gleichsam in sich selbst — in eine ewige, der äufseren entgegengesetzte Welt hinein. — Dieser nach innen gewendete Blick macht es nun möglich, die innersten Lebensvorgänge, wie sie sich im Willen kundgeben, richtig zu erkennen und zu erfassen und mit diesem heraus in die sinnenfällige Erscheinung zu treten; und zwar zunächst als unmittelbar subjektive Äufserung, wie sie sich in der Musik in dem nach Höhe und Zeitdauer abgestuften Tone, im Drama dagegen in dem bis zur That fortschreitenden Begehren äufsert, — sodann als Vorstellung: in der weiter ausgeführten planmäfsig durchdachten Form.

Diese formale Seite, welche vorzugsweise auf symmetrischer Anordnung und Eurhythmie beruht, macht aber, dafs die Musik einen objektiven Charakter gewinnt und in ein analogisches Verhältnis zur bildenden Kunst, besonders zur Architektur tritt, — woraus sich denn auch der bekannte Satz der Ästhetiker erklärt: die Musik sei eine flüssige Architektur, die Architektur dagegen eine geronnene, erstarrte Musik.

In den verschiedenen Modifikationen nun, deren das Reinmenschliche durch Natur und Klima, sowie durch die sozialen und sonstigen Verhältnisse fähig ist, sind denn auch (nach *R. Wagner)* die nationalen Unterschiede zu suchen, welche sich in der Musik teils in dem Vorwalten des rein gesanglich-melodischen, sozusagen linearen Elementes, — teils des fein gegliederten rhythmischen, — oder des vollgesättigten harmonischen Elementes zu erkennen geben. —

Die in stetem Flufs begriffenen Formen der Musik machen es aber vor allem nötig, gewisse Anhaltspunkte auszufinden, damit wir beim Anhören eines Tonwerkes nicht nur unbestimmt angeregt werden, sondern aus dem Theater und Konzertsaal mit einem klaren Bewufstsein von dem Gehörten thatsächlich im Innern erhoben und gestärkt nach Hause gehen.

Das volle Verständnis eines Kunstwerkes kann uns aber nur durch das Verständnis seines Urhebers, — von der Zeit und der Ideenwelt, welche erstere in demselben hervorgerufen, ganz und voll aufgehen. Denn wie die Kunst an sich, so ist auch der schaffende Künstler das Kind, und als solches der Spiegel — ja, in seiner Sphäre bis zu einem gewissen Grade wieder der Schöpfer seiner Zeit. Gleich den Strahlen, welche sich in einem Brennpunkte sammeln, so sammeln und konzentrieren sich die Errungenschaften früherer Kunstepochen im Geiste des echten Genius, um mit neuem, erhöhtem Glanze leuchtend und lebenspendend in kommende Jahrhunderte hinüber zu strahlen.

Das Genie kennzeichnet sich vor allem durch eine besonders reich angelegte innere Natur, sowie durch eine gewisse Universalität des Denkens und Fühlens, überhaupt durch eine ungewöhnliche Empfänglichkeit und ein warmes, sympathisches Verhalten gegenüber allen grofsen, menschlichen Interessen. Was sich im grofsen Kampfe der Geister weltbewegend abspielt, das bildet auch recht eigentlich den Pulsschlag seines Herzens- und Seelenlebens.

Dies gilt ganz besonders von *Ludwig van Beethoven:* Ein echter geistiger Ringer und Held, machte er sich zunächst alles zu eigen, was auf dem Gebiete der Tonkunst vor ihm geleistet worden war. Daher sehen wir den Meister anfangs noch ganz die Wege gehen, welche *Haydn* und *Mozart* der Tonkunst vorgezeichnet hatten, und sich im Glanze reinster Schönheit sonnen.

Mit den grofsen welterschütternden Ereignissen um die Wende dieses Jahrhunderts aber erfüllte sich auch sein Geist mit einem tieferen, gewaltigeren Inhalt, für den die bisher bestehenden Formen zu eng waren, so dafs er dieselben wesentlich erweiterte und seine Muse aus dem Bereiche der Anmut und Grazie sich immer kühner empor in das Reich des Erhabenen schwang. So wurde denn *Beethovens* recht eigenstes Gebiet das der Instrumentalmusik, der Symphonie, in welchem der Meister als Gewaltigster unter den Gewaltigen auf einer von keinem anderen bisher erreichten Höhe thront.

Mit der dritten, der sogenaneten »heroischen Sinfonie«, sehen wir den Meister in die zweite Periode seines Schaffens treten. Mit dieser beginnt zugleich eine ganz neue Phase der Entwickelungsgeschichte der Sinfonie überhaupt. Zeigte sich in den beiden vorhergehenden Sinfonien in C- und in Ddur *Beethovens* Tonmuse noch ganz im Gewande Haydn-Mozartscher Grazie und Schönheit, so tritt uns dieselbe in der Eroika-Sinfonie als hohe, ernste Kalliope entgegen.

Gleichzeitig ist diese Sinfonie eine Gelegenheitsdichtung in des Wortes eminentestem Sinne, indem sie einen historischen Hintergrund hat.

Die Freiheitsideen, welche anfangs dieses Jahrhunderts die Herzen der Völker durchglühten, durchdrangen auch *Beethovens* Brust. Wie für alle, so standen auch für *Beethoven* die grofsen Gestalten der ersten französischen Republik, und unter diesen wieder Napoleon Buonaparte obenan. Den letzteren staunte damals die Welt in seiner Feldherrn-Glorie an. *Beethoven* lebte — wie *H. von Wasielewski* in seinem Buche über unseren Meister erzählt — in der Überzeugung: Napoleon habe als erster Konsul keine andere Absicht, als Frankreich zu republikanisieren und von diesem Punkte aus die allgemeine Weltbeglückung zu unternehmen. Im Jahre 1798 erhielt *Beethovens* Enthusiasmus durch *Bernadotte*, welcher damals als Gesandter der französischen Republik in Wien

war, neue Anregung und ein bestimmtes Ziel, indem der General in dem schon damals bewunderten und hochgefeierten Tonsetzer den Gedanken zur Dedikation irgend eines grofsen Instrumentalwerkes an Buonaparte, das eigens für denselben komponiert sei, anregte, und zu dessen Übermittelung sich *Bernadotte* bereit erklärte. Aber erst fünf Jahre später — während seines Sommeraufenthaltes in Oberdöbling — ging *Beethoven* an die wirkliche Ausführung seines Heldenwerkes, mit dem er sich schon lange im Geiste getragen hatte. Im Mai 1804 war es vollendet. Wie *Beethovens* Schüler *Ries* erzählt, schrieb *Beethoven* auf die erste Seite der Partitur obenan »Buonaparte« und ganz untenan »Luigi van Beethoven« — kein Wort mehr.

Als *Beethoven* aber erfuhr, dafs Napoleon sich zum Imperator gemacht habe, zerrifs er das Titelblatt und warf die Partitur mit den Worten: »auch er ein Tyrann!« beiseite; und als er hörte, dafs Napoleon auf St. Helena gestorben sei, äufserte er sarkastisch: »zu diesem Ausgange habe ich ihm schon vor 17 Jahren die Musik komponiert.« — Das Werk erschien im Jahre 1806 (als Op. 55 dem Fürsten *Lobkowitz* gewidmet) unter dem Titel »Sinfonia eroica, composta festeggiare il Sovenire di un grand' uomo«. —

II.
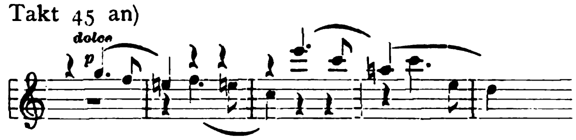
Die dargelegten Beziehungen zu gewissen Persönlichkeiten, verbunden mit den Andeutungen, welche *Beethoven* gewissermafsen als eine Art Programm selbst zu seinem Werke gegeben hat, sind Veranlassung zu einer Menge von Deutungen geworden, welche teils mehr, teils weniger zutreffend sind, — ja, nicht selten der Tondichtung Gewalt anthun und mehr hineintragen, als die Töne selbst sagen.

Auf keinen Fall darf man bei einem Geiste wie *Beethoven* kleinliche Detailmalerei suchen, hat er auch z. B. in den Überschriften zu den einzelnen Sätzen seiner Pastoral-Sinfonie ein zuverlässiges Programm über das, was er in denselben im grofsen und ganzen in Tönen ausdrücken wollte, gegeben, — so hat er doch durch die Ausführung zugleich bewiesen, dafs es nicht nur äufsere Vorgänge waren, welche er zu schildern beabsichtigte, sondern dafs es ihm um Idealisierung des zum Vorwurf genommenen Stoffes und um die Schöpfung wirklich seelischer Stimmungsbilder zu thun war.
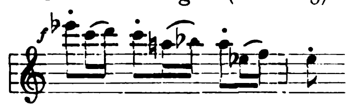
In noch erhöhterem Mafse ist dies der Fall in der Eroika-Sinfonie. Denn hier ist es lediglich das geistige Anschauen des Heldentums, welches ganz im allgemeinen zum Ausdruck gebracht wird.

Jene Andeutungen *Beethovens* haben nun, wie bereits bemerkt, nicht selten zu den kleinlichsten Auslegungen geführt.

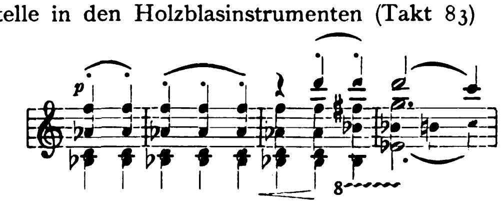
So erblickt z. B. *Marx* in dem ersten Satze der Eroiko-Sinfonie ein vollständiges Schlachtengemälde. Bei Anhören des ersten Themas, welches gleich nach den beiden starken Anfangsakkorden in den Violoncelli piano auftritt und dann in die Flöte, die Clarinette und das Waldhorn übergeht, sieht *Marx* im Geiste ein Heer, welches sich in der Stille der Nacht sammelt und mit dem Forteeinsatz (Takt 37) im vollen Sonnenglanze kampfbereit dasteht.[1]) Die kurzen Wechselreden zwischen Oboe, Clarinette, Flöte und der ersten Violine (von Takt 45 an)
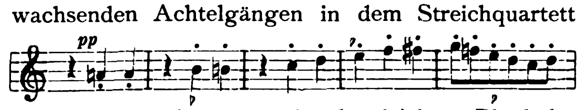


erscheinen ihm wie freudig jauchzende Feldmusik, die heranrückt wie von weitem, während die Sechzehntelfigur (Takt 65)



ihm das erbitterte Aufeinanderstürmen der Krieger bedeutet, — und die zart verlangende Stelle in den Holzblasinstrumenten (Takt 83)
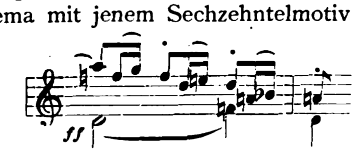


— die pianissimo anhebende Violinstelle (Takt 100) mit den darauf zum mächtigen Fortissimo anwachsenden Achtelgängen in dem Streichquartett



vergleicht er einem täuschenden leichten Plänkeln, aus welchem sich endlich ein mächtiger Ansturm der Massen entwickelt.

Die Durchführung entspricht nach *Marx* — in fortgesetzter Analogie — der bangen Spannung, welche der ungewisse Ausgang der vorhergegangenen Ereignisse hervorruft, — bis mit dem gewaltigen D moll, in welchem sich das Hauptthema mit jenem Sechzehntelmotiv
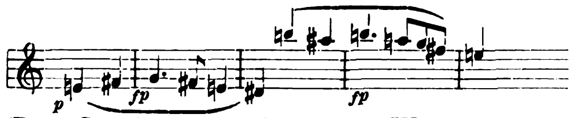


im Kampfe befindet, der Sturm von neuem losbricht!

In der That giebt uns die Durchführung — (das Analogon der Kollision im rezitierenden Drama) — mit ihrem F moll-Fugato und den darauf folgenden rhythmischen Rückungen, welche die Vorstellung mächtig aneinanderdrängender Massen erwecken, ein Bild von dem Gewoge der Schlacht, wie es *Schiller* in seinem Gedichte »Die Schlacht«, —

[1]) Vergleiche die bei Rieter-Biedermann erschienene Ausgabe von *Fr. Chrysander.*
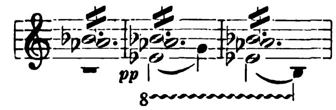
wie es der Pinsel des gröfsten Schlachtenmalers kaum lebendiger und kühner zu schildern vermag.

Und jenes neue dritte Thema in Emoll



(Part. S. 37), welches bei seinen Wiederholungen erst nach Amoll hinabsteigt und dann (nach dem mächtigen C dur-Zwischensatze) noch trüber in Esmoll erklingt, was sagt dieses Thema?! — Ist es eine bange Klage?! — ein thränenvolles Gedenken an diejenigen, den der Kampf das Auge zur ewigen Ruhe geschlossen hat?! — ist es ein Thränengrufs trauernder Friedensengel?! —

Entscheidungslos wogt — nach *Marx* — der geschilderte Kampf. — Das Gefühl banger Erwartung ergreift uns bei der leise zitternden Sechzehntelbewegung in den Violinen und den einzelnen Pizzikatoschlägen im Streichquartett bei der Rückkehr in das erste Thema. Das Horn verkündet hier (gleich einer Fata morgana in Tönen) in der bekannten Vorausnahme des Anfangmotives



in dumpfer seltsamer Weise wie aus weiter Ferne herübertönend — den Aufruf zu erneutem Kampfe. — Noch einmal folgt nun (mit mannigfachen modulatorischen und figurativen Modifikationen) der Hauptsache nach der Inhalt des ersten Teiles, bis von der Coda ab alles jubelnd zum siegreichen Ende geführt wird. (Schlufs folgt.)

Die Liedform.

Von **Benedikt Widmann.**
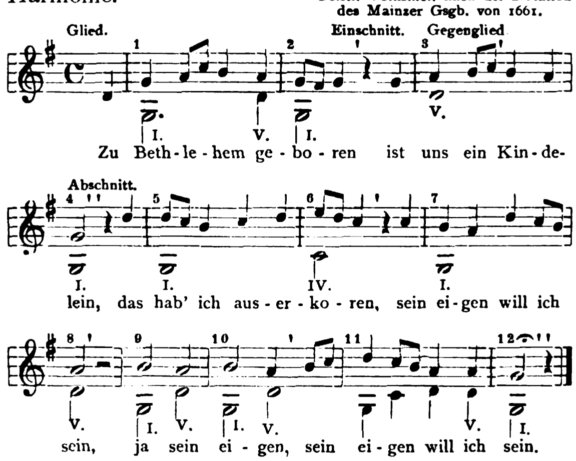
Wenn der Herausgeber der »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« in seinem »Ausblick« »zur Erreichung ihres Zweckes dem Leser vor allem das Verständnis für die Schönheiten in den Meisterwerken der Tonkunst eröffnen, darum ältere und neuere Tonsätze mit Rücksicht auf Bau und Gliederung, die angewandten Kunstmittel und ihre Wirkung einer Besprechung unterziehen will«, so ist damit angedeutet, dafs mit dem Toninhalte auch die Tonform zu betrachten sein werde. Diese aber läfst sich für Uneingeweihte am zweckmäfsigsten zur Belehrung aus jenem erklären, und zwar an der Hand des Wortes, indem wir unsere Untersuchungen mit Hilfe der Vokalmusik beginnen.

Der Text, die Worte, sind der Ausdruck gewisser Gefühle; sie deuten aber auch an, was die Musik ausführen soll. Das Gefühl tritt zuerst als blofse Stimmung, als Gefühls- oder Gemütsstimmung auf, entweder Ruhe oder Unruhe, Gleichmut oder Erregtheit, Zufriedenheit oder Unzufriedenheit, Heiterkeit oder Traurigkeit erzeugend, wodurch gewisse Bilder der Phantasie hervorgerufen werden.

Diese Stimmungen der Seele gewinnen tönende Wirklichkeit im Liede, das nach seinem Inhalte entweder geistlich oder weltlich sein kann. Die Form dieser Musikgattung zu betrachten, soll der Gegenstand vorliegender Untersuchung sein. Und da sie den Mittelpunkt der Formenlehre, den Grundtypus aller musikalischen Kunstformen bildet, ihren Anfang und Schlufs, so ist es wohl gerechtfertigt, selbst in alten Volksweisen ihrem eigentümlichen Wesen nahe zu treten. Das geistliche Lied »Zu Bethlehem geboren« (Siehe unsere »Blätter für Haus- und Kirchenmusik«, 1. Jahrg., Nr. 1, Seite 10) in seiner ursprünglichen Notation zu analysieren, ist also unsere nächste Aufgabe. Sein poetischer Inhalt kleidet sich in das metrische Gewand der Strophe, welche sich in Gesätze oder Verse paarweise gliedert.

Der Poesie- und Toninhalt dieses Liedes ermuntert uns zur Liebe gegen das göttliche Kind Jesus im Stalle zu Bethlehem. Das Formale desselben, d. i. der musikalische Satzbau bildet unsere Betrachtung sowohl in Hinsicht der Melodie als der Harmonie.

Geistl. Volksmel. nach der Notation des Mainzer Gsgb. von 1661.



Die Melodie dieses Liedes besteht, entsprechend dem Texte, auf der regelmäfsigen Wiederkehr gemessener Zeitabschnitte, welche durch die Verbindung geordneter Längen und Kürzen zu einem Ganzen den Rhythmus geben, dessen einzelne in sich wieder abgerundete Teile rhythmische Glieder genannt werden, deren Töne in ihrem auf- und abwärtssteigenden Nacheinander in dieser Weise zu symmetrischen, durch das Zeitmafs, den Takt, geregelten Tonreihen sich einigen. So bilden die ersten zwei Takte unserer Melodie ein Glied, zu welchem die zwei folgenden Takte das

Gegenglied und beide Glieder als ein Ganzes einen rhythmischen **Abschnitt** ausmachen. Der Schluſs des 1. Gliedes auf der Pause heiſst **Einschnitt**, in der Poesie **Cäsur**. Ein jedes der beiden Glieder endigt mit einem **Ganz-**, d. h. **vollkommenen Schluſs**, von der **Dominante** (V. Stufe) zur **Tonika** (I. Stufe). Der 2. **Abschnitt** besteht aus einem gröſseren Ganzen mit einem Vordersatze und einem Nachsatze; das 1. Glied des Vordersatzes endigt mit einem Halbschlusse auf der Unterdominante (IV. Stufe), das Gegenglied desgleichen auf der Dominante. Als rhythmische neue Form erscheint das 1. Glied des Nachsatzes in halben Noten mit einem Halbschlusse auf der Dominante, das Gegenglied dagegen in den bewegten Tönen von Achtel- und Viertelnoten, selbstverständlich mit dem Ganzschlusse auf der Tonika der Tonart.
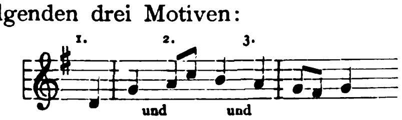
Das rhythmische Gerippe unserer Melodie zeigt demnach in der Übersicht nachstehende Symmetrie:

I. **Satz**:
1. u. 2. Takt mit Einschnitt als 1. Glied,
3. u. 4. Takt als **Gegenglied** mit **Abschnitt**.

II. **Satz** und zwar **Vordersatz**:
5. u. 6. Takt mit Einschnitt als 1. Glied,
7. u. 8. Takt mit Einschnitt, Gegenglied.
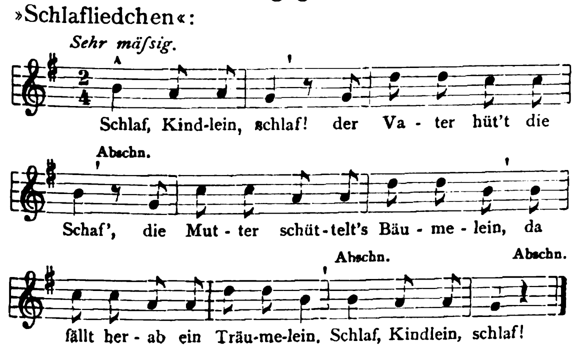
Nachsatz:
9. u. 10. Takt mit Einschnitt als Glied,
11. u. 12. Takt mit Schluſs als Gegenglied.

Werfen wir noch einen Blick auf die nicht weiter zerlegbaren Glieder, die man **Figuren** oder **Motive** nennt. So besteht das 1. Glied des I. Satzes aus folgenden drei Motiven:
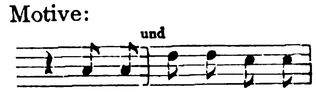


Wie dieselben in den beiden Sätzen **verändert** wiederkehren, wird dem prüfenden Leser nicht entgehen.
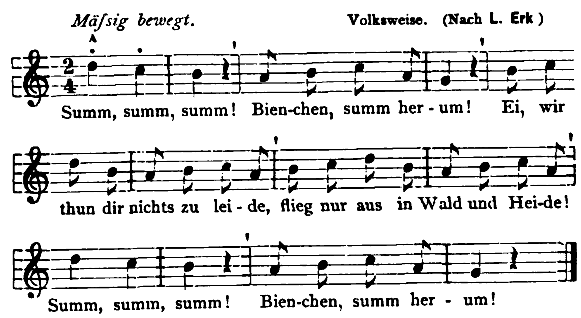
Sehen wir uns die Melodieen eines Volksliederbuches an in solcher analytischen Weise, wie wir es mit dem »Weihnachtslied« gethan, so werden wir überrascht sein von der Mannigfaltigkeit der Formen, in die sie vom zweigliederigen Kinderlied an bis zum mehrgliederigen Chorliede ausgeprägt sind. Doch auch die Mehrzahl der Kinderlieder ist in der erweiterten Form gegeben, wie z. B. folgendes »**Schlafliedchen**«:
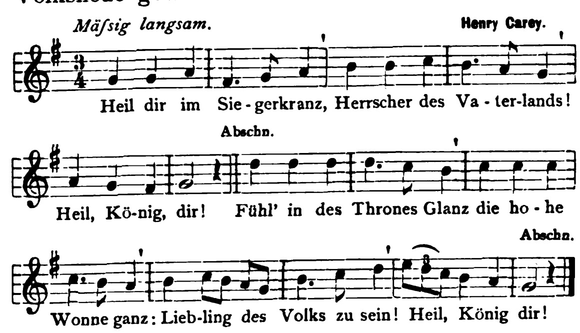


Es besteht aus drei Abschnitten in fünf Gliedern mit je zwei Einschnitten. Die ganze Melodie ist eigentlich nur eine Wiederholung und Umbildung der beiden Motive:



Nachstehendes Kinderlied ist **sechsgliederig**. Es besteht zwar auch aus drei Abschnitten; da aber der 3. Abschnitt nicht nur ein einzelnes Glied des 1. Abschnittes wiederholt, sondern den ganzen 1. Abschnitt, so erhielt dessen Melodie die genannte Gliederzahl.



Siebengliederig ist das bekannte »Heil dir im Siegerkranz« von *Henry Carey*, das längst zum Volksliede geworden:
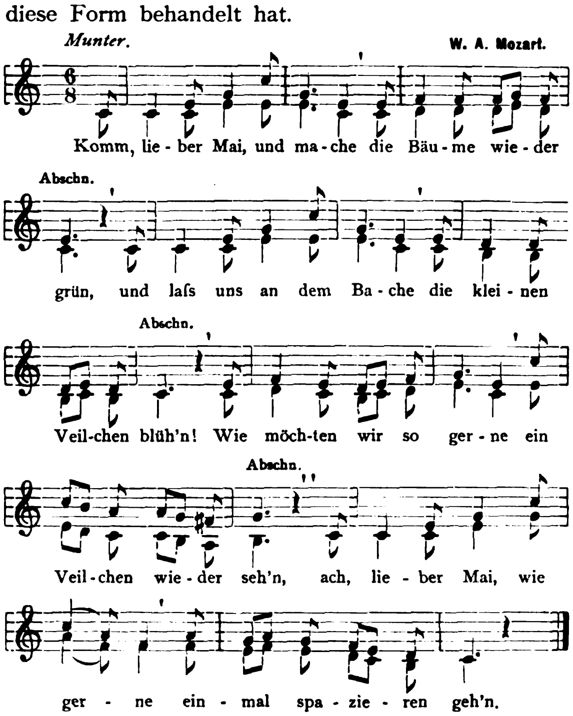


Es besteht aus zwei **Teilen**, wie solche abgerundete Abschnitte genannt werden, die man als besondere Ganze ansehen kann. Der I. Teil bildet einen Abschnitt mit drei Einschnitten, deren letzter als Gegenglied aufzufassen ist. Der II. Teil hat vier Einschnitte; die beiden letzten sind Gegenglieder, deren Rhythmus eine Variation des zweiten und dritten Gliedes ist.

Es würde zu weit führen, um alle möglichen Fälle des **erweiterten** rhythmischen Satzes in Beispielen anzuführen. Eine solche Erweiterung geschieht teils durch Wiederholung von Absätzen, teils durch weitere Fortführung eines Gliedes, teils durch Auflösung einzelner Glieder in kleinere Tongruppen, teils durch Einführung eines ganz neuen Gliedes.
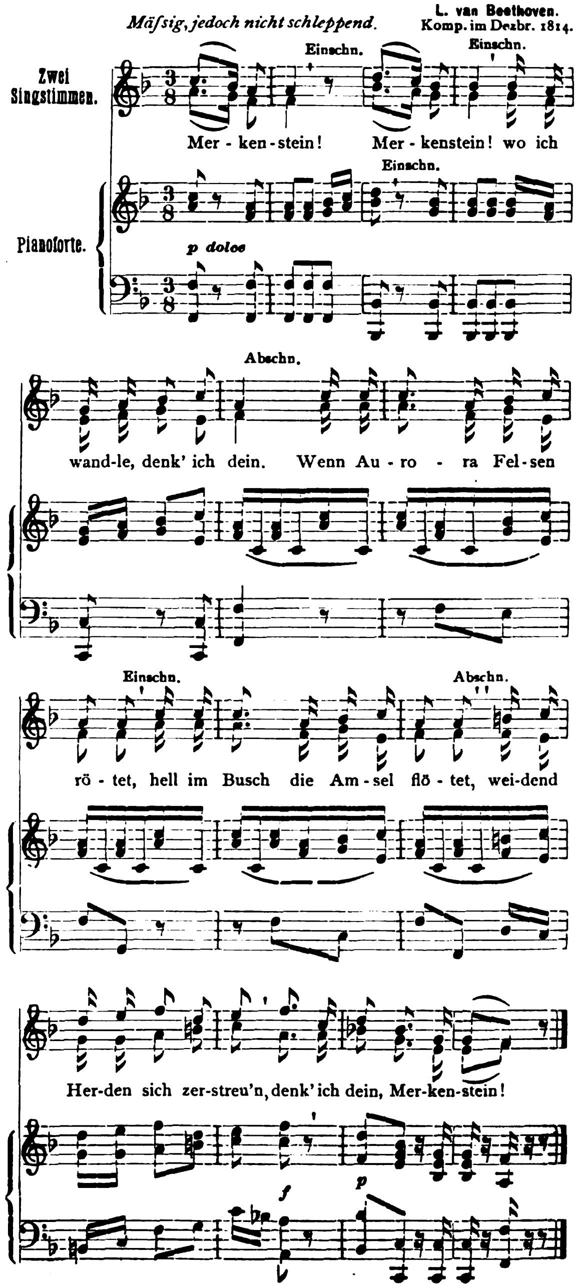
Haben wir in den vorstehenden Analysen die Form des Volksliedes betrachtet, so erübrigt uns noch die Aufgabe, auch das **Kunstlied** in seiner rhythmischen Satzgliederung aufzufassen. Liebt man in jenem seine Ursprünglichkeit und Naivität, das

Naturwüchsige, so bewundert man an diesem die reichentwickelten Rhythmen, fein nüancierenden Melodieen und bestrickenden Harmonieen. Jedoch ist das Volkslied immerhin das Vorbild und Muster für diese Gattung der Vokalkomposition. Das Kunstlied strebt mehr nach einer eingehenderen Sichtung des Stoffes; es zerlegt die Stimmungsgefühle in ihre zartesten Teile, rundet sie künstlerisch ab, und verbindet damit ein so erhöhtes harmonisch-bewegtes Leben, dafs wir davon angeregt und mit Interesse erfüllt werden. Dabei zeigt seine Form eine viel gröfsere Mannigfaltigkeit von Gliedern, Sätzen und Gegensätzen, als solche bei dem Volksliede gesucht wird. Das Kunstlied hält, wie schon gesagt, an den formalen Schranken des Volksliedes fest, da es wie dieses als Darstellung einer gewissen Stimmung des Gefühls auch an den Reim, an die strophische Form gebunden ist. Je nach dem Reichtum des poetischen Inhaltes aber verwendet es ein viel reicheres Darstellungsmaterial als dieses. Neben den Haupttonarten treten auch andere auf und bilden bald mehr, bald weniger zu selbständigen Sätzen sich aus. Seitdem *Mozart* und *Beethoven* das Goethe'sche Lied in ausgedehnterer Form zur Darstellung brachten, unterschied man Strophenlieder und durchkomponierte Lieder, bei welch' letzteren nicht nur jede Strophe, sondern überhaupt jeder einzelne abgeschlossene Gedanke eine selbständige Illustration erhält. Bleiben wir für diesmal bei der Betrachtung des Strophenliedes stehen und sehen wir, wie z. B. *Mozart* in dem bekannten »Mailied« diese Form behandelt hat.



Vorstehende Melodie ist in ihren vier Abschnitten im Vergleiche mit einer Volksmelodie auf zweifache Weise erweitert: einmal durch die dreimalige Wiederholung des 1. Gliedes des 1. Abschnittes, zum andern durch Einfügung eines Zwischensatzes mit der Ausweichung nach Gdur. Jeder Abschnitt besteht aus einem Gliede mit Gegengliede, so dafs wir also hier eine schöne rhythmische Symmetrie eines achtgliederigen Satzes besitzen.

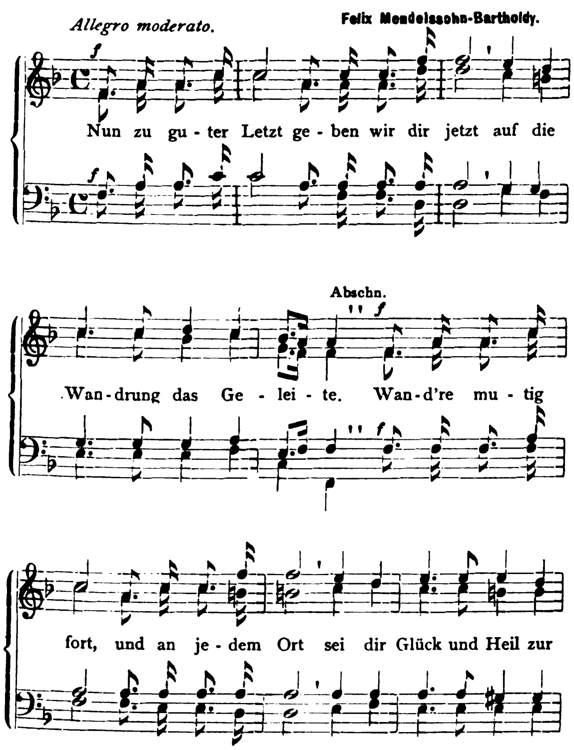
Melodieen, deren Poesie- und Toninhalt der Ausdruck sanfter, ruhiger Stimmungen ist, haben einen meist gleichbleibenden Rhythmus, wie nachstehendes zweistimmige Lied mit Klavierbegleitung von *Beethoven*, Op. 100, mit der Überschrift »Merkenstein« (Gedicht von *J. B. Rupprecht)* zeigt:
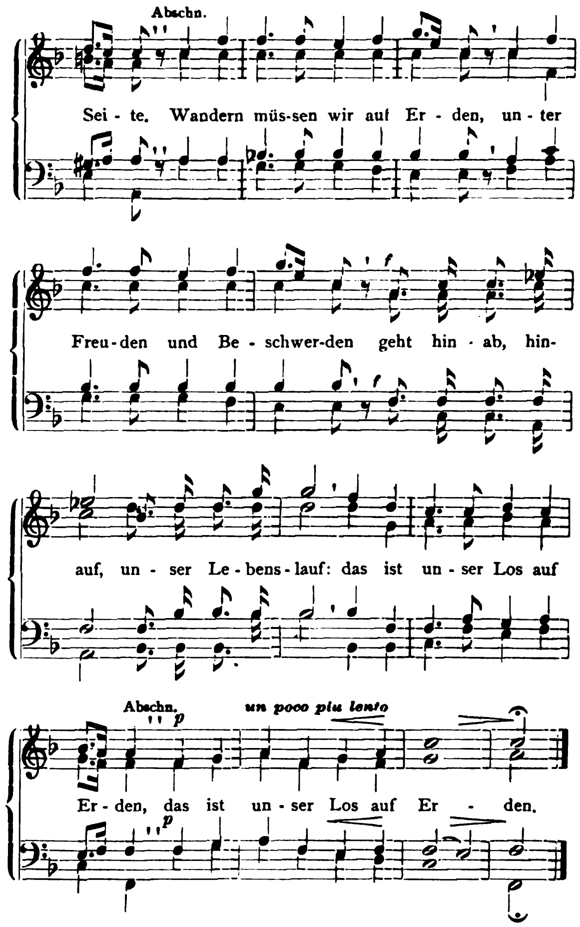


Die Melodie dieses Liedes besteht aus drei Abschnitten; auch der erste derselben ist dreigliederig, dessen 2. Glied eine rhythmische Wiederholung des 1. Gliedes ist, zu welch' beiden das 3. Glied den Gegensatz bildet. Der zweite Abschnitt hat zwei gleiche Glieder. Das 1. Glied des 3. Abschnittes ist eine melodische Umbildung des 2. Gliedes vom 1. Abschnitte mit der Ausweichung nach der Dominant-Tonart C dur; das Gegenglied enthält mit seinen charakteristischen punktierten Achtelfiguren den sog. Refrain des Liedes. Da nach dem 1. Einschnitte die Singstimmen pausieren, tritt die Begleitung als Gegenglied auf. Die Einschnitte derselben fallen deshalb mit denen der Singstimmen nicht immer zusammen.

Mit wie wenigen Mitteln des Tonmaterials, mit welch' erhabener Einfachheit der rhythmischen Gliederung giebt hier der grofse Meister seine Sehnsucht nach dem alten Schlosse »Merkenstein« kund! Seine Stimmung bei der lebhaften Erinnerung an seine Besuche am Morgen »Wenn Aurora Felsen rötet«, sodann »Bei der schwülen Mittagspein«, ferner wenn am Abend »Traulich blickt der Mond hinein« u. s. f. — Wahrlich! Der unsterbliche Meister ist auch im Kleinen grofs.

Als Schlufs vorstehender Abhandlung möge die Analyse des Chorlieds: »Abschiedswunsch« von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* den Lesern, welche sich für Formenlehre der Tonkunst interessieren, nicht unwillkommen sein.





Beschränkt sich der poetische Inhalt im vorhergehenden Beethovenschen Liede im Ausdrucke der Gefühle auf eine einzelne Person, so tritt uns in der obigen Komposition die harmonisch gestaltete Empfindungsweise vieler als Chorlied entgegen. Dessen rhythmische Muskulatur, bestehend aus drei Abschnitten mit je zwei Gliedern, bietet eigentlich nur hinsichtlich der harmonischen Grundlage eine vom Volksliede mehr abweichende Form dar. Schon das aus zwei gleichen rhythmischen Motiven bestehende 1. Glied des I. Abschnitts moduliert nach der Paralleltonart d moll, ähnlich so das 1. Glied des II. Abschnittes nach C dur, und dessen Gegenglied nach a moll. Der III. Abschnitt wendet sich wieder nach der Haupttonart mit einer Andeutung nach der Unterdominante; sein letztes Gegenglied ist in einer nachdrücklichen Wiederholung des Textes durch eine Art vergröfserter Notenwerte gegeben.

Bei Gedichten, in denen nicht nur jede Strophe, sondern überhaupt jeder einzelne Gedanke eine möglichst selbständige Behandlung verlangt, ist die Form des durchkomponierten Liedes geboten; doch darüber vielleicht ein andermal.

Lose Blätter.

König Erich I. Von des seligen Jubal Tagen an bis auf unsere Zeit reiht sich in Sage und Geschichte ein Beispiel von der Macht der Musik an das andere und erzählt, wie die edle Musika auf lebende Wesen, ja sogar auf leblose Gegenstände einwirkt, guten oder auch bösen Einflufs ausübt, Freude oder Trauer erweckt, zum Handeln oder zum Leiden stimmt. Der Göttersohn Amphion lockte durch sein herrliches Lyraspiel die Felsblöcke herbei, welche sich von selbst zu einer Mauer um die Stadt Theben verbanden, während die Stadtmauern von Jericho dem grofsen Feldgeschrei des Volkes und dem Hall der Posaunen nicht standhalten konnten; Orpheus bezähmte durch sein Singen und Spielen die wildesten Tiere, machte Bäume und Steine gefühlvoll und lebendig und erregte sogar das Mitleid des Pluto, des finsteren Gottes der Unterwelt; Arion und Alessandro Stradella, jener bezwang durch sein Lied zur Kithara die hab- und mordgierigen Schiffsknechte, dieser macht durch die Romanze des Salvator Rosa selbst der Banditen Mitgefühl erwarmen und durch seine Hymne an die Jungfrau Maria die gegen ihn gezückten Dolche unschädlich; David spielte am königlichen Hofe zu Gibea dem erkrankten Könige Saul auf der Harfe vor und vertrieb durch sein Spiel den bösen Geist der Schwermut und der Melancholie; das Harfenspiel des Sängers Albino erlöst — was drei mächtige Kaiser vergeblich versuchten — die »bezauberte Rose«, der die schöne Prinzessin Klotilde entspringt; die Zauberflöte des Tamino und das Glockenspiel des Papageno besiegen leicht die gröfsten Gefahren, böse Menschen und Untiere und rufen die guten Freunde herbei; und der lustge Musikante am Nilufer hatte es nur dem feinen Streichen seiner alten Geigen zu verdanken, dafs er kein Opfer des grofsen Krokodils wurde! In den aufgezählten Fällen handelt es sich immer um den guten, heilenden und reinigenden Einflufs, den die Musik ausübt, was *Schiller* in seiner Ode »Die Macht des Gesanges« besungen hat:

»Es schwinden jeden Kummers Falten,
So lang des Liedes Zauber walten.«

Weit seltener sind jene Fälle, in denen von einer bösen, unheilbringenden Macht der Musik die Rede ist; vielleicht das eklatanteste geschichtliche Beispiel dafür ist der alte Dänenkönig Erich I. gewesen. Dieser, mit dem Beinamen Ejegod d. h. der Gute, der vierte Sohn des Königs Svend Estridsen, wurde im Jahre 1095 zuerst König von ganz Dänemark. Er soll ein Goliath an Körpergröfse, ein Simson an Kraft und Stärke gewesen sein, und dem entsprach auch seine Stimme, sein Organ; dabei aber war er von grofser Freundlichkeit, Milde und Leutseligkeit gegen seine Umgebung und seine Unterthanen. Unter seiner trefflichen und glücklichen Regierung, während welcher das Mafs Getreide nur einen Pfennig kostete, wurden die wendischen Seeräuber bekriegt und unterworfen und ihre Stadt Vineta oder Julin (jetzt Wollin) belagert. In religiöser Beziehung machte Erich sein Land frei und unabhängig vom Erzbistum Bremen-Hamburg, indem er in der Stadt Lund auf Schonen einen eigenen Bischofssitz für die drei nordischen Reiche einrichtete. Er hatte dies durch seine persönliche Fürbitte beim Papste in Rom erreicht; kurz nach seiner Rückkehr aus Rom trat nun jenes Ereignis ein, bei welchem die Musik eine so bedeutsame Rolle spielen sollte, dafs der König ihr seine Gesundheit und sein Leben opfern mufste. Der mir vorliegende im Jahre 1701 zu Leipzig gedruckte Foliant[1]) berichtet darüber Folgendes: »König Erich I. von Dennemarck hielte einstmahls mit sonderbarer Pracht öffentlich Taffel, als ein künstlerischer Musicante zum Vor-Schein kam, welcher sich rühmete, die Menschen vermittelst seiner Wissenschaft zu allen Gemüths-Bewegungen zu zwingen, wie er selbst verlangete. Hierdurch wurde der König veranlasset eine würckliche Probe von dem Künstler zu fordern, welcher aber alle Anwesenden inständig ersuchete, den König von dieser gefährlichen Neugierigkeit abzumahnen. Allein hiermit richtete er nichts anders aus, als dafs Erich noch mehr entzündet wurde die Würckung der gerühmten Kunst mit der That bekräfftiget zu sehen. Solchemnach begehrte der Künstler, man solte alle Waffen aus dem Zimmer tragen, einige Bedienten aber von ferne stellen, dafs sie den Thon nicht hören, jedoch, wenn man ihrer benöthiget wäre, herbeygeruffen werden könten, welche sodann auff den ersten Winck zulauffen, dem Künstler die Cither aus der Hand reissen und ihm selbige am Kopffe entzwey schmeissen müsten. Als nun alles solchergestalt angeordnet war, verfügte er sich mit dem Könige und einigen andern Personen in ein absonderliches Zimmer und bewegete sie durch den kläglichen Thon anfänglich zur Traurigkeit; nachmahls aber folgeten einige lebhaffte Zusammenstimmungen, welche ihnen eine solche hertzrührende Freude erwecketen, dafs es wenig fehlete, so wären sie mit Jauchtzen und Frohlocken herumgesprungen. Sodann liefs er sich mit widrigen und martialischen Thönen hören, wodurch sie zum Zorn angeflammt wurden, welcher sich zuletzt dermassen hefftig erregete, dafs der König nebst den Anwesenden recht zu rasen anfing. Sofort gab der Künstler denen vor dem Zimmer Auffwartenden das abgeredete Zeichen, welche zwar die Cither augenblicklich zerschlugen und den rasenden König anfielen, selbigen aber von solcher entsetzlichen Stärke zu seyn erfuhren, dafs er einige mit blossen Fäusten umbrachte, wiewohl *Saxo Grammaticus*[2]) vorgiebt, er habe sich aus ihren Armen losgerissen, ausserhalb dem Gemach einen Degen ergriffen und also vier Soldaten entseelet. Endlich brachte die Wache einen Hauffen Kissen zusammen, wormit der gantz ausser sich selbsten gesetzete König überschüttet und gefangen wurde. Als er nun die gesunde Vernunfft wiederum erlangte, empfand er eine solche Reue über die verübeten Todtschläge, dafs er sich selbsten zur Busse eine ferne Reise ins gelobete Land aufferlegete.« Soweit der Chronist. Ich füge hinzu, dafs Erich, nachdem er unter Zustimmung des Volkes seinen Sohn Harald als Reichsverweser eingesetzt hatte, mit seiner Gemahlin Botilda und fünfhundert der gröfsten und stärksten Leute seines Reiches die Reise nach Jerusalem, »um die innere Wunde zu heilen«, auch wirklich antrat; sie reisten durch Rufsland nach Konstantinopel und von da zu Schiff nach Cypern, wo der König, von einem heftigen Fieber ergriffen, in Baffa, dem Paphos der Alten, am 16. Juli 1103 gestorben ist; dort ist er auch beigesetzt worden. Auch die Königin Botilda starb bald darauf; sie erreichte zwar Jerusalem, starb aber auf dem nahen Ölberge; am Fufse desselben im Thale

[1]) *Heinr. Anshelm von Ziegler* und *Kliphausen* »Historisches Labyrinth der Zeit«.

[2]) Der berühmte dänische Geschichtschreiber *Saxo* mit dem Beinamen »Der Gelehrte« schrieb die lat. »*Historia Danica*« in 16 Büchern; er starb 1208 als Schreiber des Erzbischofs Absalon von Lund.

des Baches Kideon, genannt Thal Josaphat, da wo über dem Grabe der heiligen Jungfrau jetzt eine Kirche steht, liegt sie beerdigt. So waren also des Königs und der Königin Tod die indirekten Folgen jenes verhängnisvollen Hofkonzertes und der Macht der Musik!

Charlottenburg. A. N. Harzen-Müller.

Johann Sebastian Bach in Arnstadt. Sebastian Bach war 18 Jahre alt, als er Organist zu Arnstadt-Th. wurde. Sein Anstellungsdekret lautet folgendermafsen:

Demnach der Hochgebohrene Unser Gnädigster Graff und Herr, Herr Anthon Günther, der vier Graffen des Reiches, Graff zu Schwarzburg etc. Euch Johann Sebastian Bachen zu einem *Organisten* an der Neuen Kirche annehmen und bestellen lafsen, alfs sollet Höchstgedacht Ihro Hochgräffl. Gnaden zuvörderst Ihr treu, hold und gewärtig seyn, insonderheith aber Euch in eurem anbefohlenen Ambt, Beruff, Kunstübung und Wifsenschafft fleifsig und treulich bezeigen, in andere Händel und Verrichtung Euch nicht mengen, zu rechter Zeith an denen Sonn- und Fest- auch anderen zum öffentlichen Gottesdienst bestimmten Tagen in obbesagter Neuen Kirche bey dem Euch anvertrauten Orgelwerke Euch einfinden, solches gebührend *tractiren*, darauff guthe Acht haben, und es mit allem Fleifs verwahren, da etwas daran wandelbahr würde, es bey Zeithen melden, und dafs nöthige *reparatur* beschehe, Erinnerung thun, niemanden ohne Vorbewufst des Hrn. *Superintendenten* auf selbiges lafsen, und insgemein Euch bester möglichkeit nach angelegen sein lafsen, damit Schaden verhüthet und alles im guthen wesen und Ordnung erhalten werde, Gestalt Ihr Euch dann auch sonsten in eurem Leben und Wandel der Gottesfurcht, Nüchterkeit und Verträglichkeit zu befleifsigen, böfser Gesellschaft und Abhalthung eures Berufes auch gänzlich zu enthalthen, und übrigens in allem, wie einem ehrliebenden Diener und *Organisten* gegen Gott, die hohe Obrigkeit und Vorgesetzten, gebühret, treulich zu verhalthen. Dagegen sollen Euch zur Ergötzlichkeit zu eurer Besoldung jährlich funffzig Fl. und vor die Kost und wohnung dreyfsig Thaler gegen Eure Quittung folgendermafsen gewähret werden, als 25 Fl. aus denen Biergeldern, 25 Fl. aus dem Gotteskasten und die übrigen 30 Thaler vom *Hospital.* Urkundlich ist diese Bestallung unter dem Gräffl. Canzlei-*Secret* und gewöhnlicher Unterschrift wifsentlich ausgefertigt.

Sign. den 9. August 1703.

Gräffl. Schwarzb. *Consistorium* etc.

Bekanntlich herrschte nicht lange Eintracht zwischen dem jungen Organisten und den Geistlichen, die wunderlichen »Variationes« in den Chorälen wollten diesen nicht gefallen, und Bach erhielt manchen Verweis, zumal er auch mit dem Schülerchor, welcher den Chorgesang der Gemeinde zu leiten hatte und sich nicht nach dem neuen Choralspiele zu richten vermochte, nicht auskam. Den stärksten Verweis erhielt Bach, als er Ende des Jahres 1705 einen vierwöchentlichen Urlaub zum Zwecke einer Studienreise um ungefähr ein Vierteljahr überschritt. Das Protokoll darüber folgendermafsen:

Johann Sebastian Bach,
Organisten an der Neuen Kirche betr.
wegen langwierigen Verreifsens vnd
unterlassener Figural*music*
1706.

Actum d. 2. Febr. 1706.

Wird der Organist in der Neuen Kirche Bach vernommen, wo er unlängst so lange gewefsen, vnd bey wem er defshalb Verlaub genommen?

Bach:

Er sey zu Lübeck gewefsen umb daselbst ein vnd anderes in seiner Kunst zu begreiffen, habe aber zuvorher von dem Herrn *Superintend* Verlaubnifs gebethen.

Der Superint[d].

Er habe nur auf 4 wochen solche gebethen, sey aber wohl 4 mahl so lange aufsenblieben.

Bach:

Hoffe, das Orgelschlagen würde unterdefs von dem, welchen er hierzu bestellet, dergestalt sein versehen worden, dafs defswegen keine Klage geführet werden könne.

Das Consistorium:

Halthen Ihm vor, dafs er bisher in dem *Choral* viele wunderliche *Variationes* gemacht, viele frembde Thöne mit eingemischet, dafs die Gemeinde drüber *confundiret* worden. Er habe ins Künftige, wenn er ja einen *tonum peregrinum* mit anbringen wolle, selbigen auch aufszuhalthen und nicht zu geschwinde auf etwas andres zu fallen, oder wie er bifsher im Brauch gehabt, gar einen *tonum contrarium* zu spiehlen. Nächstdem sey gar befrembdlich, dafs bifsher gar nichts *musiciret* worden, defsen Ursach er gewefsen, weil mit den Schühlern er sich nicht *comportiren* wolle. Dahero er sich zu erclähren, ob er sowohl *Figural* alfs *Choral* mit den Schühlern spiehlen wolle? Denn man ihm keinen Capellmeister halthen könne. Da ers nicht thuen wolle, solle ers nur *categorice* von sich sagen, damit andere Gestalt gemachet vnd iemand, der diefses thäte, bestellet werden könne.

Bach:

Würde man ihm einen rechtschaftenen *Director* schaffen, wolte er schon spiehlen.

Das Consistorium:

Soll binnen 8 Tagen sich erclähren.

Eod. Erscheint der Schühler Rambach und wird Ihm gleichfalls Vorhalt wegen der *Discordien*, so bifsher in der Neuen Kirche zwischen den Schühlern und dem *Organisten* passiret.

Rambach:

Der *Organist* Bach habe bifsher etwas gar zu lang gespiehlet, nachdem ihm aber vom Hrn. *Superint.* deswegen anzeige beschehen, wäre er gleich auf das andere *extremum* gefallen, und hätte es zu Kurtz gemacht.

Das Consistorium:

Verweifsen ihm, dafs er letztverwichenen Sonntags unter der Predigt im Weinkeller gangen.

Rambach:

Sei ihm leid, solte nicht mehr geschehen, vnd hätten ihn bereits die Herren Geistlichen deswegen hart angesehen. Der Organist hätte sich über ihn wegen des *Dirigir*ens nicht zu beschwehren, indem nicht Er, sondern der Junge Schmid es verrichtet.

Das Consistorium zu Rambach:

Er müfse sich künftig ganz anders vnd befser als bifsher er gethan, anstellen, sonst würde das Guthe, so man ihm zugedacht, wieder eingezogen werden. Hätte er gegen den Organisten etwas zu erinnern, solle ers gehörigen orths anbringen, vnd sich nicht selbst recht geben, sondern sich dergestalt zu bezeigen, dafs man mit ihm zufrieden sein könne, welches er versprach. Ist auch hierauf dem Diener anbefohlen, dem *Rector* zu sagen, dafs er Rambach 4 Tage nach einander 2 Stunden in *Carcer* gehen lafsen solle.

Kurze Zeit darauf erhielt Bach eine zweite Vorladung, weil er eine »frembde Jungfer« während des Gottesdienstes hatte singen lassen, statt einen Gesang mit dem Schüler-

chore aufzuführen. Man faſst ihn sehr hart an, denn nach den Akten darüber »wird dem *Organisten* Bachen vorgestellet, daſs er sich zu erclähren, ob wie ihm bereits anbefohlen, er mit den Schühlern *musiciren* wolle oder nicht; dann wann er keine Schande es achte, bey der Kirchen zu seyn, vnd die Besoldung zu nehmen, müſse er sich auch nicht schähmen, mit den Schülern, so darzu bestellet, so lange bis ein anderes verordnet, zu *musiciren;* dann es sey das Absehen, daſs dieselben sich *exerciren* sollen, umb dereinst zur *music* sich beſser gebrauchen zu laſsen.« Ferner stellen sie ihm vor, »aufs was Macht er ohnlängst die fremde Jungfer auf das Chor biethen und *musiciren* laſsen«.

Die Verhältnisse wurden unhaltbar, und Bach nahm im nächsten Jahr, 1707, die Organistenstelle in Mühlhausen i. Th. an.

Gewöhnlich wird das Schwarzburgsche Consistorium und die Arnstädter Geistlichkeit als »borniert« hingestellt, weil sie Bachs Gröſse nicht erkannt. Ist das gerecht? Man bedenke doch, daſs man selbst von musikalischer Seite die volle Gröſse des Mannes erst über 100 Jahre später erkannt hat. Und thatsächlich hat sich der junge Bach im Gefühle seiner Genialität Nachlässigkeiten im Dienste zu Schulden kommen lassen, die eine ernste Rüge verdienten. Was würde ein heutiges Consistorium thun, wenn ein Organist sich selbst einen vierteljährigen Urlaub erteilte, wenn er die ihm auferlegten Übungen mit dem Schülerchore nicht hielte, wenn er eine »frembde Jungfer« singen lieſse statt seines Chors? Freilich, jenem erhabenen Bach, wie er nun als fertige geschichtliche Person vor uns steht, dem würden wir alles verzeihen, aber vor dem Arnstädter Consistorium stand nicht jene groſse Gestalt, sondern ein achtzehnjähriger Brausekopf, voll von genialen Ideen, aber auch voll von genialer Ungebundenheit. Das auffallendste ist, daſs auch Bachs Orgelspiel nicht den Beifall seiner Vorgesetzten fand. Durch wunderliche »Variationes«, durch Anbringung von fremden Tönen, durch allzurasche Modulation (das will man doch jedenfalls mit dem »einen tonum contrarium spiehlen« sagen) hat er die Gemeinde verwirret. Ob der geniale Organist uns heute, wo wir das einfachste Orgelspiel beim Gottesdienste vorziehen, zu Dank spielen würde? Wir bezweifeln es. Jedenfalls hat man keine Ursache, die Geistlichen Arnstadts wegen ihres Verhaltens gegen Bach für borniert zu erklären. x.

Der wahre Name des Librettisten des Don Giovanni. Unter dieser Überschrift bringt der Mailänder »Mondo artistico« folgende »Enthüllungen«: »Daſs *Lorenzo da Ponte* ebenso berühmt als Dichter wie als Abenteurer wurde, ist bekannt, auch daſs er in seinem Leben die halbe Welt durchwanderte, mit Fürsten und gekrönten Häuptern verkehrte, bald als Schriftsteller cäsarische Erfolge hatte, bald als kleiner bankerotter Handelsmann mit Hunger und Häschern kämpfte. Weniger bekannt aber ist es, daſs er jüdischer Herkunft war, und weder *Lorenzo* noch *da Ponte* hieſs. Sein Name war vielmehr *Emanuele Conegliano* — und *Lorenzo da Ponte* derjenige des damaligen Bischofs von Ceneda (im Venetianischen), dem Geburtsort des Dichters. Der hohe Würdenträger bewog den Vierzehnjährigen zum Übertritt zum Christentum und bestimmte ihn für die geistliche Laufbahn. Von da an führte *Lorenzo da Ponte* aus Verehrung für seinen Gönner den Namen, den er nachmals so berühmt machen sollte.« s.

— Eine von Dvořaks neuesten Kompositionen, die symphonische Dichtung »Der Wassermann«, welche kürzlich in Wien von den Philharmonikern gespielt worden ist, giebt *Ed. Hanslick* (»N. Fr. Pr.«) Anlaſs zu folgenden Ausführungen: Das Stück gehört zu drei von Dvořak nach böhmischen Volkssagen komponierten, symphonischen Dichtungen; die zweite heiſst die »Mittagshexe«, die dritte »Das goldene Spinnrad«. Im »Wassermann« handelt es sich um ein Mädchen, das dieser grausame Elementargeist zu sich in die Tiefe gezogen und zu seinem Weibe gemacht hat. Nachdem sie ihm ein Kind geschenkt, verlangt sie auf einen Tag zu ihrer Mutter zurückzukehren. Als dieser Tag zur Neige geht, erscheint der Wassermann und fordert ungestüm sein Weib zurück. Von der Mutter höhnisch abgewiesen, entfesselt er einen furchtbaren Sturm auf dem See und schleudert mit groſser Gewalt auf die Schwelle der Hütte die Leiche des Kindes, dem er den Kopf vom Rumpfe getrennt hat. Wie man einen so gräſslichen, jedes feinere Gefühl empörenden Stoff zu musikalischer Darstellung sich wählen könne, ist mir nicht recht begreiflich. Die einfache Überschrift »Der Wassermann« hätte vollkommen genügt, um der poetischen und malerischen Einbildungskraft des Zuhörers eine bestimmte Anregung zu geben. Die grausige ausführliche Erzählung schenken wir gerne; wir wollen unser Ohr und unsere Phantasie nicht in eine gebundene Marschroute zwängen lassen. Die Komposition selbst ist bewunderungswürdig durch ihre blendenden, ganz neuen Orchester-Effekte, ihre originelle, im Anfang auch sehr poetische Tonmalerei. Aber das Unglück ist, daſs der Komponist sowie der Hörer einer vorgedruckten Erzählung Schritt für Schritt folgen muſs. Wir bleiben trotzdem im unklaren. In dem Programm lassen die verschiedenen Szenen der Sage sich noch genau trennen; in der Komposition, welche fast durchwegs das erste »Wassermann-Motiv« festhält, flieſsen sie unterschiedlos ineinander. Das ist alles interessant musiziert, aber schlecht erzählt. Immer hinkt man, das Programm vor Augen, der Musik voraus oder nach. Ich fürchte, Dvořak hat mit dieser detaillierten Programm-Musik eine abschüssige Bahn betreten, welche am Ende direkt zu — Richard Strauſs führt. Dieser Tonmaler läſst uns bekanntlich in seinem »Eulenspiegel« hören, wie der Vagabund auf den Galgen hinaufgezogen wird, in »Tod und Verklärung«, wie dem im Todeskampf Zuckenden das Nachtlicht verlöscht u. s. w. Vollends merkwürdig ist der Fortschritt, den R. Strauſs in seiner neuesten Symphonie gemacht hat. Er betitelt sie: »Also sprach Zarathustra:«. Ich kenne die Komposition nicht, vielleicht ist sie meisterhaft, aber der Titel ist barer Unsinn. Auf »also sprach:« kann nur eine Rede folgen, kurz oder ausführlich; nur gesprochene Worte, nicht Orchestersätze. Zarathustra sprach keine Fagottskalen oder Klarinett-Triller. Das weiſs ein geistreicher Mann, wie R. Strauſs, so gut wie wir. Allein die Sucht, um jeden Preis Absonderliches, Unerhörtes aufzutischen, sei es auch nur im Titel, verführt ihn. Nietzsche ist eben in der Mode. Richard Strauſs nimmt das sonderbarste, unpopulärste Buch von ihm und benennt danach (»frei nach Nietzsche«) seine neueste symphonische Dichtung. Das Beispiel ist ansteckend. Ibsen ist gleichfalls in Mode; darum hat bereits ein blutjunger Münchener Komponist eine symphonische Dichtung »Rosmersholm« komponiert. Wenn er mehr Courage bekommt, so läſst er wohl eine Symphonie mit dem Titel folgen: »Also sprach Hedda Gabler:« (streng nach Ibsen). Strauſs' krankhafte Eitelkeit, durchaus im kleinen groſs sein zu wollen, offenbart sich auch recht hübsch in einem Liede, betitelt: »Wenn ...«, das als Beilage zu der illustrierten Zeitschrift »Jugend« erschienen ist. Das Lied steht in Des dur, schlieſst aber in D dur. Dazu macht der Komponist die Randbemerkung:

»Sängern, die noch im neunzehnten Jahrhundert dieses Lied vorzutragen beabsichtigen, rät der Komponist, dasselbe von hier ab (sechs Takte vor dem Schlufsakkord) um einen Ton tiefer transponiert zu singen und somit das Musikstück in der Anfangstonart auch abzuschliefsen!« Ich meine, das zwanzigste Jahrhundert braucht nicht hoch in die Jahre zu kommen, um das Publikum vollauf übersättigt zu sehen an den Nietzsche-Ibsen-Symphonien. Es wird über diese tolle Mode, die mit Tönen nicht mehr musizieren, sondern erzählen und malen will, geradeso lächeln, wie Richard Straufs heute über das Publikum des armen neunzehnten Jahrhunderts sich lustig macht. Es kann mir nicht beikommen, Dvořak, der mich zu diesem Exkurs verlockt hat, mit Richard Straufs auf eine Linie zu stellen; er ist ein echter Musiker, der hundertmal bewiesen hat, dafs er keines Programmes und keiner Aufschrift bedarf, um uns durch reine, gegenstandslose Musik zu entzücken. Dvořak braucht sich nicht vor einer neuen Symphonie erst zu fragen: Was sprach Nietzsche? Was sprach Zarathustra? Er weifs vielleicht gar nicht, wer diese beiden waren. Aber das hat er auch nicht nötig. Er weckt Gedanken und Empfindungen, Schauer des Glückes und der Wehmut in uns, ohne dazu des Schwindels mit falscher Gelehrsamkeit zu bedürfen. Aber eine leise freundschaftliche Warnung kann ihm nach dem »Wassermann« vielleicht nicht schaden.

— Der »Chicago Herald« hat bei den berühmtesten Sängern und Sängerinnen eine Umfrage gehalten, ob Wagner-Singen die Stimme verdirbt. Die Antworten wurden von den Künstlern in ein Album geschrieben, so dafs jeder sehen konnte, was die vorher Befragten eingeschrieben hatten. Frau Melba war eine der letzten. Sie schrieb: »Ich habe die Erfahrung gemacht, dafs häufiges Wagner-Singen meine Stimme angreift und auf die Dauer auch zerstören würde.« Nun kam das Album zur Nordica. Diese las die Zeilen ihrer Vorgängerin, griff entschlossen zur Feder und schrieb: »Ich habe die Erfahrung gemacht, dafs häufiges Wagner-Singen thatsächlich die Stimme aller jener angreift und auf die Dauer zerstören würde, die es eben nicht verstehen, Wagner zu singen und es darum lieber aufgeben sollten.« — Seit jenem Tage ist die Melba krank.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 15. März. Drei unserer jüngeren Tonsetzer, welche in den letzten Jahren viel von sich reden machten, *Richard Straufs*, *Gustav Mahler* und *Hans Pfitzner* haben nun doch durch die Aufführung ihrer letzten Arbeiten ernste Zweifel an der Gröfse ihres Komponistentalentes wachgerufen. Des Erstgenannten symphonische Dichtung: »Also sprach Zarathustra« wurde wiederholt und mifsfiel nun auch denen, welche anfangs in ihrem Urteile noch schwankten. — Mir selbst erging es auch so mit dem Satze aus Mahlers Symphonie: »Ein Sommermorgen-Traum«, der die Überschrift trägt: »Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen«, und den vor einiger Zeit das Philharmonishe Orchester als Neuheit brachte. Jetzt, als die Königliche Kapelle das Stück aufführte, kam es mir geziert vor. Das waren gemachte, keine natürlichen Wiesenblumen, und was ich beim ersten Erschauen für Tautropfen gehalten hatte, waren nur Glasperlen. Dennoch ist dieser Menuettsatz recht annehmbar. Nun aber folgte ihm das Scherzo »Was mir die Tiere im Walde erzählen«, und das war zunächst in Faktur und Farbe von dem Vorhergehenden nicht verschieden. Allmählich aber regte und bewegte sich in den mannigfaltigsten Figuren und Klängen das Getier. Es sang und pfiff, piepte und zirpte, rief und schrie — man sah dabei förmlich das Kribbeln und Krabbeln. Alle Orchesterinstrumente waren für das Tongemälde zu Hilfe genommen worden, und doch entstand kein wohliger Gesamtklang. In all' dies Kleingetriebe, das bald einförmig erscheint, ertönt plötzlich eine Art Siegfriedshorn: der Mensch erscheint. Seine Weise soll volksmäfsig sein und erinnert auch zum Teil an den Schlufs des Liedes »Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus«. Zunächst schweigt nun das Heer der Tiere. Dann ist es, als wollten sie sich mit dem Menschen in Harmonie setzen, aber bald ergreift sie Zittern, und sie stieben erschreckt auseinander. — Geschickt genug sind nun alle diese äufseren Vorgänge dargestellt. Sie könnten ja dem Tonsetzer Anregung geben, aber sie selbst zum Gegenstande des Ausdrucks zu machen, das ist doch wohl nicht Aufgabe der Musik. Herz und Gemüt bleiben leer, und die Einförmigkeit der Arbeit sowie — trotz des Aufwandes aller Mittel — des Orchesterklanges lassen den Satz langweilig erscheinen. — Aber noch sehr viel mehr ist das der Schlufssatz: »Was mir die Liebe erzählt«. Welche Liebe meint Herr *Mahler?* Das Finale trägt als Motto die mir unverständlichen Worte: »O Heiland, sieh die Wunden mein — Kein Wesen soll verloren sein.« . . . Schwer und trübselig zieht sich der Satz dahin. Und als es endlich doch zu einem Aufschwunge kommen mufs, wozu dem Komponisten selbst die Kraft zu fehlen scheint, da klammert er sich an Wagners Parsifal und verstimmt dadurch den Hörer noch mehr. — Über das Zischen im Auditorium wird sich der Autor leichter trösten als über die bestürzten Mienen seiner bisherigen warmen Anhänger. — Der dritte der oben Genannten war durch seine Oper: »Der arme Heinrich« in Mainz und Frankfurt sehr berühmt geworden. Das sollte, wie man in den Berichten von dort las, ein wahrhaft geniales Werk sein. Und nun gab er — *Hans Pfitzner* — hier ein Konzert, in dem er nur eigene Kompositionen vorführte, zuerst ein Trio für Klavier, Geige und Violoncello. Es dauerte siebenzig Minuten, und die es bis zu Ende gehört hatten, fragten sich, was denn des Stückes Inhalt eigentlich sei, da es (aufser in einem Satze) nur Phrasen, Floskeln und trübselige, oft recht unschön klingende Tonverbindungen gebracht habe. — Die nun folgenden Lieder waren auch zerflossener, als Lieder sein sollten; doch einige derselben sprachen in ihrer schön deklamierten Art und gelegentlich auch charakteristischen Klavierbegleitung wohl an. — Die drei Tonsetzer trösten sich nun über ihre Mifserfolge mit der Thatsache, dafs man ja auch von *Beethoven* und *Wagner* lange nichts habe wissen wollen, und den Trost kann man ihnen schon gönnen. — Weit mehr Erfreuliches als auf dem Gebiete der schaffenden, gab es im Bereiche der ausführenden Kunst. Während von so vielen Seiten über den Verfall der Gesangskunst geklagt wird — in der Vorrede zu seiner Gesanglehre erzählt *Franz Hauser* (1794—1870), er habe dieselbe Klage schon in seiner frühen Jugend gehört — entzücken uns hier die Konzertvorträge eines *Gura*, *zur Mühlen*, *Messchaërt*, *Mayer*, einer *Lehmann*, *Kempner*, *Geller*, so mancher anderen nicht zu gedenken Jetzt tauchten zwei Damen auf, die man bereits »Sterne am Gesangshimmel« nennt, die ich aber meinerseits doch als solche noch nicht bezeichnen möchte. Fräulein *Camilla Landi* besitzt eine hohe, umfangreiche Altstimme, die gut ausgeglichen ist, im ganzen leicht anspricht und vornehm klingt. Das rein Gesangliche — bis auf die Koloratur, für die sich die dunkle Stimme nicht eignet und deren eine Liedersängerin auch entraten kann — ist vortrefflich bei ihr ausgebildet. Ob sie aber warm empfindet und die Gabe poetischer Gestaltung besitzt, das war aus ihren französischen und italienischen Gesängen nicht zu entnehmen. — Fräulein *Rose Ettinger* ist trotz ihrer grofsen Jugend schon eine vortreffliche Koloratursängerin. Aufsehen erregte sie durch ihre seltene und klangreiche Höhe, denn der schlanke, zarte Sopran reicht bis zum dreigestrichenen g. Die Mittellage läfst dagegen mancherlei zu wünschen. Was soll nun aber die Dame in der Oper, für welche sie »gewonnen« ist, singen? Das grofse Publikum jubelte ihr freilich zu, als sie die Glöckchen-Arie aus Lakmé sang; ihm imponieren immer die höchsten und die tiefsten

Töne. — Auch auf musikalischem Gebiete sucht sich seit einiger Zeit das weibliche Geschlecht einen gröfseren — Spielraum zu erobern. Es haben die Wiener schon seit längerer Zeit ein weibliches Streichquartett, und hier hat sich ein Damentrio gebildet, in dem *Marianne Stresow* die Geige, *Josephine Donat* das Violoncell, *Agda Lysell* das Klavier spielt, und das gute Leistungen aufweist. Eine lange Reihe geigender Mädchen giebt es bereits; fünf derselben konzertierten jetzt eben innerhalb einer Woche. Die namhafteste unter ihnen war Fräulein *Minna Rode*, die Spohrs 9. Konzert nicht nur technisch vollständig bewältigte, sondern es auch seelisch belebt vortrug, um dann in einem Sarasateschen Virtuosenstücke sich als fertig im Flageolet, im Pizzicato, in chromatischen Läufen u. dergl. zu zeigen. Unter den Pianisten war Herr *Louis Diémer*, Professor des Pariser Konservatoriums, eine Neuerscheinung. Er spielte mit ungemeiner Geläufigkeit, Zierlichkeit und Glätte, vornämlich ältere und neuere französische Kompositionen. Sein Vortrag ist elegant, seine Verzierungen sind reizvoll. Nur nimmt er zu viel Pedal. Für Herz und Gemüt freilich bietet sein Spiel nichts. Sein Schüler *Edouard Risler* aber besitzt neben der bewundernswerten Technik seines Lehrers auch eine — in Deutschland erworbene — vertiefte Auffassung unserer grofsen Meister. Rud. Fiege.

Köln, 21. Febr. Fräulein *Charlotte Huhn*, die gefeierte Altistin des Dredener Hoftheaters, die infolge der Influenza bekanntlich längere Zeit verhindert war zu singen, stellte sich gestern, nach glücklich verlaufener Kur bei Professor *Schmidt* in Frankfurt a. M., in der hies. »Musikalischen Gesellschaft« einem gröfseren Publikum vor. Ihr Auftreten dokumentierte zur herzlichen Freude ihrer vielen Freunde und Bewunderer völlige Wiederherstellung ihrer herrlichen Stimme, die, namentlich nach der Höhe zu, an Wohllaut und Fülle noch gewonnen hat. Sie sang mit ausgereiftestem künstlerischem Vortrag Lieder von *Fr. Schubert*, (Wetterfahne; Gefrorene Thränen; der stürmische Morgen; die Stadt) *Hildach* (Mädchenlied; In meiner Heimat) und *Bungert* (Grufs an den Rhein), den sie auf stürmisches Verlangen »Bonn«, ebenfalls aus des Letzteren herrlichem Lieder-Cyklus, noch zugab.

Hannover. Seit meinem Berichte in Nr. 3 d. Bl. fanden wieder verschiedene Konzerte verschiedensten Charakters und sehr verschiedener Güte statt. An erster Stelle kommen die 3 letzten Abonn.-Konzerte des kgl. Orchesters und das dritte Konzert der »Musikakademie«. Das 6. Abonn.-Konzert des kgl. Orchesters fand am 13. Februar statt und zeichnete sich besonders durch die völlige Nichtbeachtung dieses Tages (Todestag Wagners) aus, indem das Programm die lärmende, nichtssagende Ouverture zu »Ali Baba« von Cherubini, Liszts »Préludes« und Mendelssohns Adur-Symphonie aufwies. — Über die Wiedergabe dieser bekannten Werke ist zu sagen, dafs sich dieselbe unter Kapellm. *Herners* Leitung zu einer gewohnheitsmäfsig-anständigen gestaltete, und mit derselben Censur nur kann ich auch die Gesangsvorträge des Baritonisten *Hoffmann* aus München belegen. — Alles war recht glatt, nett, anständig, damit aber war es auch gethan. — Ein bedeutend interessanteres Bild bot das 7. Abonn.-Konzert desselben Orchesters, in welchem zum überhaupt erstenmale die Symphonie »In den Alpen« von *Hans von Bronsart* aufgeführt wurde. — Diese Symphonie sucht die Eindrücke zu schildern, die einen Menschen beim Anblick der Alpen ergreifen und dies gelingt dem Komponisten in den beiden Mittelsätzen besonders gut. Der 2. Satz, »Die Jungfrau« schildert den Eindruck des Gewaltigen, in seiner Gröfse kaum zu Erfassenden und darum wie mit einem Schleier des Überirdischen, Geheimnisvollen verhüllten Etwas durch ein ganz eigenartiges Orchestercolorit, geheimnisvolle Trompeten- und Hornklänge ringen sich aus der Tiefe in unendliche, ferne Höhen. Eine ganz eigenartig-schöne Malerei giebt der Komponist dem 3. Satze »Alpenfee«, leichte flimmernde Figuren der Holzbläser, Violinen, untermischt mit Harfenakkorden schildern das Wesen der Bergfeen etc. ganz unverkennbar. Der erste Satz, der einzige, der in seinem Aufbau der Symphonieform entspricht, bringt seinem Motto: »Ein grofses Lebendiges ist die Natur« nur sehr wenig Inhalt entgegen, ist aber abgesehn hiervon der klarste Satz des ganzen Werkes und der 4. Satz versucht sogar unter Zuhilfenahme eines Schlufshymnus für gemischten Chor die »Freiheit auf den Bergen« zu schildern. Etwas unmotiviert klingt diese Hymne in den Choral »Nun danket Alle Gott« aus. Die Symphonie leidet an zu grofser Ausdehnung, so dafs dieselbe trotz vieler Schönheiten ermüdet. — Die Aufnahme derselben war recht matt. Die »Euryanthen«-Ouverture von Weber und ein »Benediktus« von Mackenzie waren die übrigen Nummern dieses Konzertes, denen sich noch einige Gesangsvorträge der ausgezeichneten Altistin *Charlotte Huhn* hinzugesellten. — Das 8. (letzte) Abonn.-Konzert des kgl. Orchesters fand am 21. März statt und brachte alte, liebe Bekannte: Beethovens C moll-Symphonie, Jubelouverture von Weber. Violinvorträge des Prof. *Kruse* und Gesangvorträge des Dresdener Meistersängers *Scheidemantel*. — Es genügt die Bemerkung, dafs dieses Konzert einen prächtigen Verlauf nahm. Ebenbürtig diesen Konzerten grofsen Stiles war das 3. Abonn.-Konzert der »Hann. Musikakademie«, in welchem sich der Leiter derselben, Kapellm. *Frischen* wieder als hervorragender Orchester- und Chordirigent erwies. Mit Händels »Alexanderfest«, in welchem Frl. *Joh. Nathan* und die Herren Opernsänger *Burrian* und *Moest* die Soli in ausgezeichneter Weise vertraten, begann das Konzert. Hierauf folgten »Siegfrieds Tod und Trauermarsch« aus der »Götterdämmerung« und Wüllners herrliches »Tedeum« für Chor, Orchester und Orgel unter Mitwirkung des Organisten *Wuthmann* (Referent dieses). Das Orchester war aus einem Teile des kgl. Orchesters gebildet. Die Ensemblesätze gingen durchweg grofsartig. An weiteren Chor-Konzerten sind zu nennen: 12. Februar »Hann. Männergesangverein«. Dieser, ehemals einer der besten Männerchöre Deutschlands, bewegt sich auf abschüssiger Bahn, die Leistungen in diesem Konzerte bewiesen das wieder einmal. Es ist kaum von weiterem Interesse, welche Chöre zum Vortrage gelangten, höchstens könnte die Mitwirkung der Hofopernsängerin *Emilie Herzog* der Erwähnung wert sein. — Ein ebenfalls in seinem Gesamtwerte nicht ganz gleichartiges Bild bot ein Konzert der »Singakademie« (Dir. Musiklehrer *Weigel*) am 12. März. Bot der etwa 100 Mitglieder starke gemischte Chor in einigen Werken von Lassus, Palestrina, Donati, Lechner sehr gute Leistungen, so waren dieselben in den »Fest- und Gedenksprüchen« von Brahms und in dem Chore »Liebe, dir ergeb ich mich« von Cornelius derart, dafs man den Namen »Singakademie« beinah als Hohn empfand. — Sehr interessante Gaben boten die mitwirkenden Herren Prof. *Sahla* (Violine), Pianist *Lutter* und Baritonist *Brune*. — An Konzerten kleineren Stiles gab es die von der Hofpianistin *Martha Remmert* und Prof. *W. Meyer* veranstalteten Beethoven-Abende, an welchen alle 10 Violinsonaten des gewaltigen Tonheroen in einer Weise zu Gehör gebracht wurden, bei welcher überhaupt jede Kritik vor Bewunderung verstummen mufs. — Nach meinem Urteil giebt es ein solch absolut vollendetes Ensemble nicht zum zweitenmale. — Ein recht nettes Konzert veranstaltete Frl. *Hedwig Bengen*, eine jugendliche Sängerin, welche neben sympathischer Stimme und guter Schulung derselben allerdings noch ein ziemlich unentwickeltes Temperament aufzuweisen hat. Frl. *Emma Koch* war die sehr gefeierte Mitwirkende. Ähnlichen Charakter hatte ein Konzert der hier wirkenden Pianistin Frau *Halfeld-Schnell*, welche ihre durchaus beachtungswerten Leistungen unter Mitwirkung der Herren *Riller* (Violine) und *Lorleberg* (Violoncello) in das beste Licht zu setzen vermochte, und zuletzt sei noch ein »Schülerabend« des Herrn *Heinr. Lutter* erwähnt, an welchem einige der besten Schülerinnen dieses trefflichen Pianisten sehr gute, teilweise Konzertreife dokumentierende Leistungen boten. — Dem 3. Trio-Abend der Herren *Sahla*, *Janssen* und *Steinmann*, welcher Klavierquintett von Metzdorff, Sonate (an Schumann) von Liszt und Esdur-Trio Op. 70 von Beethoven brachte, kann ich leider nur vom Hörensagen das Prädikat »vorzüglich« geben, — damit wären wir für heute am Schlufs unserer Übersicht angelangt. — Die Konzertsaison nähert sich ihrem Ende, »Der Frühling naht mit Brausen« kann man in diesem Jahre wahrhaft sagen, gäbe Gott, dafs die letzten Stürme auch bald die noch übrigen Konzerte hinwegfegen mögen, damit der geplagte Referent einmal etwas Ruhe hat, denn »dieser letzten Wochen Qual war grofs«. L. Wuthmann.

Dresden. Am 17. Febr. erlebte hier eine einaktige Oper »Haschisch« von *Siegfried Berger* in Anwesenheit Sr. Maj. des Königs ihre Erst-Aufführung mit ehrendem Erfolg. Dafs der

letztere sich nachhaltig erweisen dürfte, möchten wir nicht behaupten, wie denn wohl kein Werk, welches die Richtung verfolgt, welche dasselbe einschlägt, auf einen dauernden Erfolg wird hoffen dürfen. Wie jedes »starre« Festhalten an gewissen Grundsätzen eben zur »Erstarrung« führen mufs, wie der Dogmatismus zur Verknöcherung des Glaubens, der Klassizismus zum Formalismus führt, so ist auch das orthodoxe Wagnerianertum kunstfeindlich, kunsttötend. »Geben Sie Gedankenfreiheit« möchte man den »Partei-Philipps« zurufen! Neue Zeiten zeitigen neue Ideale. Was *Wagner* erhofft und ersehnt, die Einigung des Reiches, seine Kraft und Stärke, es ist erreicht. Was *Wagner* in der Kunst bekämpfte, die Verwelschung und Veroberflächlichung des Geschmacks, den Formalismus des Klassizismus etc. ist bis auf weiteres niedergeworfen. Drohend erhebt aber der Formalismus des Wagnerianismus sein Haupt. Und ist der minder gefährlich wie jener? Gerade in *Wagners* Fufsstapfen treten zu können, ohne Gefahr zu laufen, das Ziel zu verlieren, müfste man ein zweiter *Wagner* sein. Seine »Prinzipien« entwuchsen seiner Natur. Dichter und Musiker reichten sich in ihm zu innigem Bunde die Hand. Überwog auch der letztere den ersteren, so liefs ihn der lessinghaft — selbstkritische Zug seines Wesens doch nicht zum Vorherrschen kommen. Eine so ganz eigenartige Erscheinung — die Musikgeschichte kennt keine zweite! — ist nicht dazu angethan, ein »Vorbild« zu sein, und die ganze Gründung der »Partei« ist ja auch eigentlich nur dadurch erfolgt, dafs sich in den Kämpfen, die *Wagner* zu bestehen hatte, ehe seine Ideale Anklang fanden, kunstbegeisterte Männer um ihn scharten. Als dann der Sieg ihren Fahnen beschieden war, entwickelte sich allmählich jener Heroënkultus, der stets das Ende vom Lied ist, wenn ein Streiter als Triumphator aus dem Kampfe hervorgeht. Anbetung, Beweihräucherung, allmähliches Aufgeben jeder eigenen Meinung, Entwickelung starken Dogmatismus', das war die Entwickelung des »Parteilebens«. Rettung, wirkliche Rettung ist nur zu erhoffen vom Auftreten einer kraftvollen, in sich selbst genug findenden Musikernatur; denn dafs nach dem musikdramatischen Kompromifs *Wagners*, in dem die Musik mehr und mehr zur Dienerin des Wortes herabsank, nur der musikdramatische Kompromifs den Reiz der Neuheit, der Originalität, haben wird, in dem die Musik die führende Stellung einnimmt, die Erkenntnis müfste denn doch nun allmählich herandämmern! — Doch endlich ad rem! Schon der Text zeigt, wes Geistes Kind »Haschisch« ist. Omar, Bey von Tunis, hat einen jungen italienischen Maler Paolo an seinen Hof berufen. Diesen hat seine schöpferische Phantasie verlassen, er sehnt sich nach dem Anblick von Frauenschönheit, die ihm des Orientes Sitte neidisch verhüllt. Omar meint skeptisch:

Der Maler nicht, dein Sinn begehrt das Weib.

Nichtsdestoweniger gestattet er, nachdem Paolo sein Leben verpfändet, dafs eine seiner Frauen ihm die erbetene Gunst gewähren darf. Von allen findet nur Hama sich bereit. Wie Omar geahnt, so kommt es; er wird, unsichtbar, Zeuge der Scene, in der sich die Herzen beider finden. Die Gesänge des Muezzin und die Gebete der Gläubigen beschwichtigen seinen Zorn soweit, dafs er Abstand davon nimmt, seiner Rachelust zu frönen, auch fühlt er sich selber nicht schuldfrei. Das Fatum soll das Urteil fällen. Drei Becher läfst er reichen, einen mit vergiftetem Trank gefüllt. Hama zieht das Todeslos. Den Becher, den sie erwählt, leerend bricht sie sterbend zusammen und haucht in Paolos Armen, eine Ballade singend, im Haschisch-Rausch ihren Geist aus. — Wir haben also die bewufste sündige Liebe, wir haben eine Art König Marke und eine »Handlung«, in der eigentlich gar keine Handlung ist. Von herzhaftem dramatischen Zugreifen, sich äufsernd entweder (wie beim Bassa Selim) in rückhaltlosem Verzeihen oder in rücksichtslosem Nichtverzeihen, kann natürlich bei der Richtung keine Rede sein. Es kommt ja nicht darauf an, die Charaktere der agierenden Figuren zu entwickeln, es kommt ja nur darauf an, Raum für die »Stimmung« zu gewinnen, für eine lang ausgesponnene Liebesscene und philosophisch-religiöse Betrachtungen. *Axel Delmar* — dies der Verfasser des Buchs — handelte sicher den Intentionen des Komponisten entsprechend, als er nach den Rezepten der Richtung arbeitete; denn der letztere ist Wagnerianer puro sanguine. Seine Diktion bewegt sich ganz in den Bahnen des deklamatorischen Gesanges und offenbart die Vertrautheit mit den dramatischen Accenten der Richtung. Die Orchestration ist klangsatt und farbenreich, oft von wirklich reizvoller Verwendung der einzelnen Instrumente, und trifft das orientalische Kolorit, ohne freilich eine gewisse Monotonie vermeiden zu können, sehr gut. Wie denn überhaupt das Werk in seiner Totalität den ernststrebenden, idealerfüllten Musiker verrät. Höhepunkte sind der Richtung entsprechend die, in denen sich das Stimmungselement besonders verdichtet, die Frauenchorscenen, das Liebesduett und die Gesänge des Muezzin, Omars und der Gläubigen. Das melodiöse Element, wie das rhythmische tritt dementsprechend in etwas zurück, doch verraten Anläufe, so der kleine Tanzchor der Frauen, die Ballade etc. Keime, die wohl der Entwickelung fähig und wert erscheinen. Und so flöfst die Oper auch dem Achtung ein, der die Bahnen nicht gut heifsen kann, in denen sie sich bewegt. — Die Aufführung unter *Schuchs* Leitung war vortrefflich und die Hauptrollen fanden in ersten Kräften unserer Bühne (Frau *Wittich*, Herren *Perron* und *Anthes)* vollwertige Vertretung. Zum Schlusse die »Enthüllung«, dafs sich hinter dem Pseudonym *Berger* der künstler. Vertraute unseres Kaisers, Rittmeister und Eskadronchef *von Chelius*, verbirgt. Otto Schmid.

— Ein »Ereignis« im musikalischen Leben unserer Stadt war die Aufführung — die Erst-Aufführung — des Requiem von *Hector Berlioz* im »Aschermittwoch-Konzert« der Königl. Kapelle. Zu danken haben wir sie in erster Linie dem jungen Kapellmeister *Kurt Hösel*, der seinen »philharmonischen Chor« mit den gleichfalls seiner Leitung unterstehenden Vereinigungen der »Dreifsigschen Singakademie«, des Männergesangvereins »Liedergrufs«, zu denen sich Mitglieder des Hoftheatersingchors gesellten, zusammenfafste und nach sorgfältiger Einstudierung des Werkes Herrn Hofrat *Schuchs* Leitung unterstellte. Ihm und seinen Scharen gebührt also auch zunächst die Anerkennung dafür, dafs alles »klappte«, ohne dafs wir damit das Verdienst des eigentlichen »Führers im Streite«, eben *Schuchs*, verkleinern wollen. In der Aufführung war er ja doch der taktisch und strategisch bewährte Generalissismus. Das Werk selbst, das je nach dem Standpunkt in den Himmel gehoben oder in die Hölle gewünscht wird, hat uns, ehrlich gestanden, enttäuscht. Die orchestralen Kühnheiten, wie die Geräuschentfaltung im Tuba mirum und Rextremendae, wirken auf uns, die wir an Klangorgien nachgerade gewöhnt sind, nicht mehr wie auf unsere Eltern. Die Bizarrerien (z. B. das Nebeneinander von Posaunen unis. in tiefer und tiefster Lage und Flöten in ganz hoher Lage) haben ebenso wie die renommistischen Simplizitäten (das dürftig ein- und zweistimmige Quid sum miser etc.) den Nimbus des Originellen verloren. Nun, und der absolut musikalische Gehalt erscheint uns im Verhältnis zur Ausdehnung des Ganzen doch wenig bedeutend. Ihre volle Rechnung werden denn auch in dem Werke eigentlich nur die finden, die sich entwöhnt haben, die Musik als eine selbständige Kunst mit eigenen in der Logik des Seelenlebens begründeten Gesetzen anzusehen. Für *Berlioz* bildete diese Logik des Seelenlebens nicht den Regulator seines Schaffens. Diesen fand er ausschliefslich und allein in seinen einer oft gigantesken Phantasie entsprungenen poetischen Intentionen. Und diese wieder gravitieren zumeist nach der Seite des Schildernden, Malenden und Malerischen. In der »Fantastique« sind es die Hallucinationen eines im Opium-Rausch Liegenden, in der »Harold«-Sinfonie die Bilder italienischen Lebens und im Requiem die des jüngsten Gerichts, welche seine schöpferische Phantasie erhitzen. Das seelische Moment, die ethische Seite, die Kartharsis — das alles tritt beinahe ganz zurück. Wie sprechend dafür, dafs im Requiem das »Quid sum miser« förmlich fallen gelassen wird. Man lasse die Worte auf sich wirken:

Quid sum miser tunc dicturus
quem patronum rogaturus
cum vix justus sit securus.
Recordare Jesu pie
quod sum causa tuae viae
ne me perdas illa die.
Oro supplex et acclinis
cor contritum quasi cinis
gere curam mei finis.

Schreien sie nicht nach »Musik«? Und psalmodierend singen sie die Tenöre, denen sich gegen den Schlufs hin die Bässe anschliefsen, in dürftiger Orchestergewandung herunter! So wird denn auch Trost und Erhebung nicht die Wirkung sein, die das Werk auf den Hörer ausübt, wenigstens nicht in seiner Totalität. Im einzelnen mag anerkannt werden, dafs in Teilen des Werkes, so im Acapella-Satz des Quaerensme, im Lacrymosa doch das Herz nicht ganz leer ausgeht, und dafs viele Stellen (so der wunderbar versöhnende Schlufs des Offertorium, das Sanctus etc.) Eingebungen echt poetischer Natur sind. Der allgemeine Eindruck aber bleibt der eines kühnen Wollens, einer gigantesken Phantastik und eines oft bewundernswerten technischen Könnens. Rein musikalisch gesprochen überwiegt das rhythmische und harmonische, sagen wir das zeichnerische und koloristische Moment, das melodiöse, das der Empfindung. Wie aber heifst es doch gleich? — »Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus!« Otto Schmid.

Leipzig. Die Gelegenheit, einen der bedeutendsten französischen Orchesterdirigenten in *Charles Lamoureux* aus Paris kennen zu lernen, der jüngst in der Alberthalle die Leitung des siebenten Philharmonischen Konzertes der Wintersteinkapelle übernommen, liefs kein Kunstfreund sich entgehen: flogen ja dem berühmten Gaste schon längst allgemeine und wohlverdiente Sympathieen deshalb zu, weil er seit fast einem Vierteljahrhundert der mutigste Herold deutscher Kunst für Frankreich und das (nach Victor Hugo) heilige Paris im besonderen ist, aufserordentlich segensreich in diesem Sinne wirkt für die Einbürgerung der Wagnerschen Schöpfungen und unentwegt ausharrt auf solcher Vermittlerwarte trotz offner und versteckter Gegner, die mit ihren unausrottbaren Revanchegelüsten auch die jedem politischem Getriebe entrückte Kunst zu behelligen gewohnt sind, als ob der Chauvinismus eine der preisenswerten Tugendübungen sei! Als Vollblutfranzose erwies er sich sogleich in der Gluckschen Ouverture zu Iphigenie auf Aulis (mit dem Wagnerschen Schlufs); er suchte den Schwerpunkt in einem gewissen kriegerischen Elan, den er selbst dort nicht aufgab, wo entschieden eine friedliche Gemessenheit, jenes maëstoso, das für Gluck so charakteristisch ist, Platz zu greifen hat: eine Meinungsverschiedenheit, die ihre Wurzeln findet in nationalen Gründen. Im ersten Satz der Beethovenschen Heldensymphonie (Esdur Eroica Nr. 3) legte er es offenbar mehr an auf technisch glatte Herausarbeitung des Figurengeflechtes als auf tiefere Ergründung des in wunderbaren Gegensätzen sich offenbarenden Themengehaltes. Das wirkte auf unser deutsches Gefühl befremdend, zumal kaum 24 Stunden früher die Königliche Berliner Kapelle unter *Weingartners* Führung an derselben Stelle mit diesem, völlig dem Beethovenschen Geiste in der Ausführung entsprechenden Werk uns in den siebenten Himmel versetzt hatte. Viel besser entsprach die Auffassung des französischen Dirigenten im Trauermarsch unseren deutschen Begriffen, während sie in der Einleitung zur Tannhäuserouverture im Zeitmafs die rechte Weihe vermissen liefs. Überraschend genug drang sie im Parsifalvorspiel bis auf den Kern des mysteriösen Tongedichtes; geradezu faszinierend aber wirkte *Lamoureux* mit der Wiedergabe des Berliozschen Rakozkimarsches. Hier kam so recht der Pariser Esprit zum Durchbruch und der angeborene Sinn für rhythmische Straffheit. Enthusiastisch wurde der berühmte Gast hervorgejubelt und, nachdem er eine kleine Ansprache an das Publikum gehalten, zur Wiederholung des Marsches auf stürmische da capo-Rufe gezwungen. Ein Dirigent vom fürstlichen Geblüt stellte sich am 11. März in Heinrich XXIV. Fürst Reufs dem Gewandhauspublikum vor bei der Leitung seiner E moll-Symphonie (Nr. 2, Manuskript). Der hochgeborene und zugleich vom höchsten und reinsten Kunststreben erfüllte Komponist, der vor mehreren Jahren an derselben Stelle den Taktstock geschwungen bei der Vorführung seiner ersten Symphonie (c moll) fand auch für dieses jüngste Kind seiner Muse lebhaften, aufrichtigen, durchaus nicht in ceremoniellen Bycantinismus ersterbenden Beifall nach jedem der drei Sätze. Von der tiefen Verehrung, die er von jeher dem Meister *Brahms* entgegengebracht, giebt auch dieses Werk vollwichtiges Zeugnis; Alles ist in Erfindung und Ausgestaltung edel und kunstgemäfs; wenn auch der Phantasieflug zu wirklich neuen, ungeahnten Gebieten noch nicht vordringt und im ersten Allegro das Gesetz der erfrischenden Kontrastik zu wenig im Auge behalten wird, wodurch dieser Satz zu durchgreifenden Höhepunkten nicht gelangt und im Stimmungseinerlei den Hörer ermüdet, so entschädigt dafür das Hauptthema des Andante in einer eindringlichen Oboecantilene durch liebliche Naivetät, der dritte Satz durch wirksame Mischung graziöser Wehmut mit prickelndem Humor und das Finale mit seinen leidenschaftlichen Wendungen, die ausklingen in einem hellen Hymnus. Heinrich XXIV. Fürst Reufs durfte ebenso über die Pracht der Wiedergabe durch das Gewandhausorchester als über die ehrende Aufnahme sich freuen. — Etwas spät, aber immerhin nicht zu spät knüpfte auch der Bachverein unter Herrn Kapellm. *Sitt's* anfeuernder Leitung am 100. Geburtstag Fr. Schuberts an mit der durchaus Achtung gebietenden, Vielen noch völlig neuen Aufführung der Es dur-Messe (entstanden 1828). Vorausgeschickt war Bachs Kantate (nach Ps. 84) »Gott ist meine Sonne und Schild«. — Die Kammersängerin Frl. *Luise Schärnack* bewährte sich in der tiefergreifenden Durchführung des Altsolos als eine erste Künstlerin, die offenbar mit Allem ausgerüstet ist, um auch im Kirchengesang von jetzt ab ebenso bedeutsam hervorzutreten, wie sie es seither gethan auf der Bühne in der würdigen Verkörperung der hehrsten Gestalten des Musikdramas. Bernhard Vogel.

Rostock. Musikdirektor Dr. *Thierfelder* gab am Donnerstag den 11. März ein interessantes Konzert, in dem er einen Klagechor des Euripides aus Orestes, ferner Epigrammation von Seikilos und den Apollo-Hymnus des Kleochares in eigener Bearbeitung aufführte. Die Stücke werden im Rostocker Anzeiger also besprochen: Noch nie und nirgends vorher hörte das 19. Jahrhundert den vor beinahe $2^1/_2$ Jahrtausenden von Euripides kompon. Klage-Chor aus dem »Orestes«, das ebenfalls über zwei Jahrtausende alte »Epigrammation« (zu Deutsch: »Sinn«- oder »Denk-Sprüchlein«) des Seikilos. Letzteres ist, wie der von Herrn Dr. *Thierfelder* bereits vor zwei Jahren bearbeitete Apollo-Hymnus des Kleochares, in Stein gegraben aufgefunden, der Orestes-Chor auf einem Papyrus erhalten, welcher der Sammlung des Erzherzogs Rainer angehört. Der Apollo-Hymnus war schon in anderer wenig bekannt gewordener Bearbeitung versuchsweise aufgeführt worden, ehe Herr Dr. *Thierfelder* mit der seinigen erfolgreich hervortrat. Orestes-Chor aber und Seikilos-Lied haben überhaupt keinen früheren Bearbeiter gefunden. Es war eben eine schwierige Aufgabe, textliche Unklarheiten und Lücken zu beseitigen, die rhythmische Gliederung festzustellen, die Begleitung der einstimmig vorzutragenden Gesänge für diejenigen unserer Instrumente einzurichten, die den antiken in ihrer Klangwirkung möglichst adäquat sind, nämlich Harfe und Holzblasinstrumente. Aber die Mühe hat sich gelohnt! Die drei Stücke sind von ganz wundervoller Wirkung. Sie wurden in der von dem Bearbeiter selbst herrührenden deutschen Übersetzung vorgetragen und zwar alternierend durch Chor- und Solostimme, Orestes-Chor und Apollo-Hymnus von Männerstimmen, Seikilos-Lied von Frauenstimmen. Der Orestes-Klage-Chor, dessen Rhythmus sich im $^9/_8$ Takt, untermischt mit $^8/_8$ Takten, bewegt, ist von düsterer Eintönigkeit, grofsartig im Stimmungs-Kolorit; der Apollo-Hymnus, im $^5/_8$ Takt rhythmisiert, fast Wagnerisch anmutend, ist von strahlender Klangschönheit, der Ausdruck erhabener Begeisterung; das Seikilos-Lied dagegen ist von weich elegischem Charakter. Das Publikum, das schon die fremdartigen Klänge des Orestes-Chors mit grofsem Beifall aufnahm, verlangte den Apollo-Hymnus und das Seikilos-Lied da capo. Dem Herrn Dr. *Thierfelder* wurde nach beendeter Aufführung der altgriechischen Kompositionen ein grofser Lorbeerkranz überreicht.

v.

Heinrich von Herzogenbergs Oratorium: Die Geburt Christi wurde vom Musikdirektor *Blumenthal* zweimal (das erste Mal bei Anwesenheit des Komponisten) in Frankfurt a. O. aufgeführt.

Der ausgezeichnete **Saalfelder Kirchenchor**, welcher vor Weihnachten in Erfurt mit grofsem Erfolge konzertierte, gab am 24. Febr. unter Leitung seines Dirigenten, des Kantors *Wilhelm Köhler* in Weimar ein Konzert.

Herr Organist **Uso Seifert** veranstaltete am Sonntag den 7. März ein Wohlthätigkeitskonzert zum Besten der Bekleidung

armer Konfirmanden. Es wirkten mit Frl. *v. Chavanne*, Prof. *Rappoldi* und das Soloquartett für Kirchengesang aus Leipzig. Am 24. Januar gab der rührige Künstler seine 18. musikalische Aufführung in der Reformierten Kirche zu Dresden unter Mitwirkung von *Hermine Sonntag* aus Baden-Baden (Sopran) und Freiherrn *von Liliencron* (Cello).

Persönliches. Prof. *Kornél Abrányi* sen. in Budapest feiert im Mai dieses Jahres sein 50jähriges Jubiläum als Schriftsteller, Komponist und ausübender Künstler. Die gesamte litterarische und musikalische Künstlerwelt will das Fest gemeinsam feierlichst begehen. Auch trägt man sich mit der Idee, eine populäre Ausgabe seiner sämtlichen ungarischen Musikwerke zu veranstalten.

R. M.

— † **Woldemar Bargiel.** Am 23. Februar starb plötzlich am Herzschlage der Komponist *Woldemar Bargiel*, der Stiefbruder von *Clara Schumann*. Er ist am 3. Okt. 1828 zu Berlin geboren und erlangte seine musikalische Ausbildung am Leipziger Konservatorium. Als Komponist liegt *Bargiels* Bedeutung auf dem Gebiete der Instrumentalmusik. Von seinem liebenswürdigen Charakter und seinen verbindlichen Formen giebt der folgende Brief, den er kurze Zeit vor seinem Tode an den Redakteur dieser Zeitschrift geschrieben hat, Zeugnis: »Sehr geehrter Herr Professor! Indem ich Ihnen verbindlich danke für die Übersendung der ersten Nummer Ihrer neuen Zeitschrift und für die Einladung zur Mitarbeit an dem neuen Unternehmen, bezeuge ich Ihnen für das in unserer Zeit besonders verdienstvolle Unternehmen meine Sympathie. Wenn gleich ich ein bindendes Versprechen nicht geben kann, werde ich gern, sollte es mich zu einer öffentlichen Meinungsäufserung drängen, Ihnen dieselbe für Ihre Zeitung übergeben. Könnte Ihnen dies genügen, um mich der Gesellschaft der Mitarbeiter einzureihen, so wird mich dies erfreuen. In ausgezeichneter Hochachtung ergebenst Woldemar Bargiel.

— † **Bruno Ramann.** Wieder hat der Tod in die Dresdener Künstlerschar eine bedeutsame Lücke gerissen. *Bruno (Adolf August Moritz) Ramann*, der stille, höchst bescheidene, persönlich aber allgemein hochgeschätzte und verehrte Künstler beschlofs am 13. März seine reich und schön ausgefüllte irdische Laufbahn. Reich war sie in jeder Beziehung, denn er war nicht nur fleifsiger Dichter, sondern auch äufserst thätiger Musiker. In letzterer Eigenschaft nimmt *Ramann* eine künstlerisch bedeutsame Stellung ein, zunächst durch seine hier in Dresden ausgeübte Wirksamkeit als Gesanglehrer. Als solcher war er ebenso bekannt als beliebt, um so mehr, als er tüchtiges Können mit der liebenswürdigsten Bescheidenheit verband, und darum, dieselben mit echt künstlerischem Ernst verknüpft stets die schönsten Resultate erzielte. Aber auch als Musikkritiker hat er sich einen geschätzten Namen zu erwerben gewufst, da ihm die Objektivität des Urteils über alles ging, er aber auch mit Willen Niemandem persönlich zu nahe treten wollte. Als Komponist ist *Ramann* gleichfalls vielfach an die Öffentlichkeit getreten, und hat er sich in dieser Thätigkeit auch keinen prunkenden goldenen Lorbeerkranz geholt — ein immergrünes Myrtenreislein wird ihm die Nachwelt gewifs gern gönnen! Von seinen Kompositionen sind zu erwähnen: Klavierstücke; Lieder mit Pianoforte-Begleitung (so Op. 4: »6 Gesänge für Tenor oder Sopran«, Op. 18: »Fünf Lieder«, Op. 25: »Schwert und Minne. Ein Liedercyklus nach Dichtungen des Freiherrn von Eichendorff«, Op. 36: »Zweistimmige Lieder und Gesänge«) und Chöre. Zu seinem Lebenslauf sei erwähnt, dafs er am 17. April 1832 in Erfurt geboren wurde, in Leipzig unter Moritz Hauptmann seine Studien machte und sich 1871 in Dresden als Gesang- und Musiklehrer niederliefs. Ihn hat man bereits kühl gebettet — möchten seine Werke ihm nicht nachfolgen, sondern recht oft zu sonnigem Leben erweckt werden!

R. M.

— Unser Mitarbeiter Herr Musikdirektor *Ernst H. Seyffardt* ist aus Anlafs der Aufführung seines vielgerühmten Werkes: »Aus Deutschlands grofser Zeit« im Königl. Hoftheater in Stuttgart vom König von Württemberg zum »Professor« ernannt worden. Der König machte ihm nach der Aufführung persönlich davon Mitteilung.

Besprechungen neuer Musikalien und Bücher über Musik.

Selten mag der Sinn für historische Ausgrabungen so rege gewesen sein als in unserer Zeit. Die Erde wird täglich an Hunderten von Stellen durchwühlt in der Hoffnung, interessante Reste von untergegangenen Dörfern, Klöstern oder auch nur merkwürdige Gräber zu finden. Für viele Gebiete des Wissens und der Kunst sind auf diesem Wege neue Gesichtspunkte gefunden worden. Auch auf musikalischem Gebiete wird fleifsig ausgegraben, wenn auch dessen Fundorte nicht das Innere der Erde, sondern Archive, Bibliotheken, Kirchen bilden. Eine interessante Ausgrabung Dr. *Riemanns* (Quartett von Ph. E. Bach) veröffentlichte diese Zeitschrift in ihren Nummern 2 u. 3. Heute liegt uns eine solche von *Otto Schmid*-Dresden in Kompositionen von Johann Michael Haydn, dem um 5 Jahre jüngeren Bruder Joseph Haydns vor. Ganz im Gegensatz zu den meisten Künstlern, die sich für ihr Leben gern gedruckt sehen, hatte Michael Haydn geradezu einen Widerwillen gegen die Veröffentlichung seiner Werke und soll selbst dem Breitkopf-Härtelschen Verlage die Herausgabe seiner Werke abgeschlagen haben. Schon aus diesem Umstande ist es erklärlich, dafs die Kompositionen dieses Meisters wenig in das Publikum drangen und dafs unter denselben Perlen sind, von denen die Gegenwart keine Ahnung hat. Zu diesen gehören neben dem von uns in Nr. 2 dieser Zeitschrift schon besprochenen Album für Pianoforte auch:

Joh. Mich. Haydn: Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Revid. und herausgegeben von *Otto Schmid*-Dresden. Breitkopf & Härtel. Preis 2 M.

Das erste »Der frühe Bund« betitelt, ist ein reizendes humoristisch angehauchtes Lied, welches uns sofort in die naive Schäferpoesie des vorigen Jahrhunderts mit ihrer Zartheit und Gefühlsinnigkeit versetzt. Von einem Sänger oder einer Sängerin mit leichter, hoher Stimme gut gesungen, dürfte das Lied sogar im heutigen Konzertsaale eine durchschlagende Wirkung erzielen. Wie dieses erste Lied, so heimeln uns auch die drei folgenden: »Die Seligkeit der Liebe«, »Die Vergänglichkeit aller Dinge« und »Die verlassene Mutter am Strome« durch ihre Keuschheit und Natürlichkeit an und werden sicherlich ihre Verehrer finden.

Die folgenden uns zur Besprechung übergebenen Lieder führen in die Gegenwart.

Klauwell, Otto: Vier Lieder (Liebeshoffnung, Liebesglück, Schliefse mir die Augen beide, Mein und Dein) für eine Sopranstimme mit Pianoforte. Op. 32. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.

Der feine Musikästhetiker bietet hier vier vortreffliche Gesänge: sie sind vornehm und innigempfunden, wahr und ungesucht effektvoll, so dafs der feine Musiker und auch der Sänger, der »Effekte machen will«, zu ihrem Rechte kommen. Die Begleitung ist interessant, ohne prätensiös zu sein.

Piutti, Carl: Trauungsgesang. Geistliches Lied für eine Singstimme mit Orgel-Klavier oder Harmoniumbegleitung. Op. 29. Leipzig, Eulenburg. Preis 1,50 M.

Ein origineller Gesang für eine Tenor- oder Sopranstimme. Die Worte enthalten ernste Mahnungen an das junge Paar, während die Musik, die über die Form des Liedes hinausgeht, dementsprechend würdig ist und in der melodischen Führung der Stimme dem modernen Sprachgesange Konzessionen macht.

Müller, Wilhelm: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Loose, Bitte, Ich liebe dich. Erfurt, Max Schütte.

Das erste auf einen Text von Th. Storm komponierte Lied und das zweite mit den Worten von Lenau: »Weil auf mir du dunkles Auge« sind getragene Tonstücke mit innig empfundenen Melodieen und einer meist nur in wirkungsvollen Akkorden gehaltenen Begleitung, das dritte mit dem Rückertschen Texte: »Ich liebe dich!« ist sehr leidenschaftlich gehalten, doch wird beim Singen die tiefe Lage des Liedes den leidenschaftlichen Ausdruck beeinträchtigen.

Aber ein Bariton, der das hohe g am Schlusse grofs und schön singen kann, wird seine Freude an dem Liede haben. Die drei Lieder haben uns interessiert, weil die Melodieen etwas Grofszugiges an sich haben. Der Komponist verdient jedenfalls Aufmunterung.

Scholz, Alfred: Wiegenlied für eine Singstimme mit • Klavierbegleitung. Eisenach, Kahle. Preis —,50 M.

Ein einfaches, aber hübsches Liedchen mit einer formalen Gesetzmäfsigkeit, die heutzutage überrascht. Bietet dasselbe auch nichts Originelles und hätte vielleicht die Klavierbegleitung etwas mehr künstlerische Reflexion vertragen, so wird es doch von empfindungsvollen Sängerinnen im häuslichen Kreise gern gesungen werden.

Briefkasten.

Herrn V. in St.: Bitte, senden Sie den Aufsatz, wir haben noch nicht, wie Sie denken, auf »Jahre hinaus« Vorrat.

Herrn G. in Schl.: Das Werk, welches Sie in das »gehörige Licht rücken wollen«, ist ja unter aller Kritik, aber eben weil es das ist, so kritisieren wir es auch nicht. Von den uns zur Besprechung eingesandten Kompositionen und Büchern besprechen wir nur die, welche uns der Besprechung wert erscheinen. An den anderen üben wir durch Nichtbeachtung Kritik und sind dadurch der Notwendigkeit überhoben, »herunterhauen« zu müssen, wozu wir uns nicht berufen fühlen. Viele Blätter, namentlich neugegründete, suchen freilich dadurch zu interessieren, dafs sie alles Bestehende möglichst schlecht machen, indem sie Mängel zu finden und zu erdichten wissen. Bei ihnen giebt die Abonnentenzahl im Laufe der Zeit gewöhnlich ein decrescendo ⟩, wir streben aber nach einem crescendo ⟨.

Herrn P. in E.: Freilich erscheinen die Bach-Riemannschen Quartette auch in Stimmen, nur Geduld. Bedenken Sie, dafs das Geschäft der Herren Hermann Beyer & Söhne ein weitausgedehntes ist und dafs die eigene Notenstecherei und Druckerei der Firma sehr beschäftigt ist.
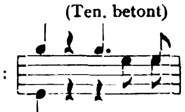
Herrn Pastor in B.: Wenn Sie ein Musikinstrument zu kaufen beabsichtigen, machen wir Sie auf das Instrum.-Fabrikations- und Versandgeschäft von **Wilhelm Herwig** in Markneukirchen i. Sa. besonders aufmerksam. Herr Herwig, der selbst tüchtiger Musiker ist und dessen Contorpersonal ebenfalls nur aus ehemaligen Musikern besteht, hält streng darauf, dafs nur durchaus preiswerte, genau geprüfte Instrumente zum Versand kommen und bietet auch dadurch, dafs er jeden Umtausch, der irgend eines Mangels wegen nötig werden sollte, auf seine Kosten macht, jedem Besteller sicherste Gewähr für beste Bedienung. Lassen Sie sich eine Preisliste von der genannten Firma kommen.
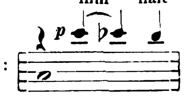
Berichtigung.

Schurig, Ergebung. (Blätter für Haus- u. Kirchenmusik III, Musikbeilage Seite 26):

Im Text unter der 7. u. 8. Notenzeile, Takt 3 u. 4 mufs es heifsen »Ihm« statt »Ihn«.

(Ten. betont)

Ferner Notenzeile 6, Takt 2: 

und Notenzeile 8, Takt 4: 

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Blätter für Haus- und Kirchenmusik

I. Jahrgang. 1897.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 5. Ausgegeben am 1. Mai 1897.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

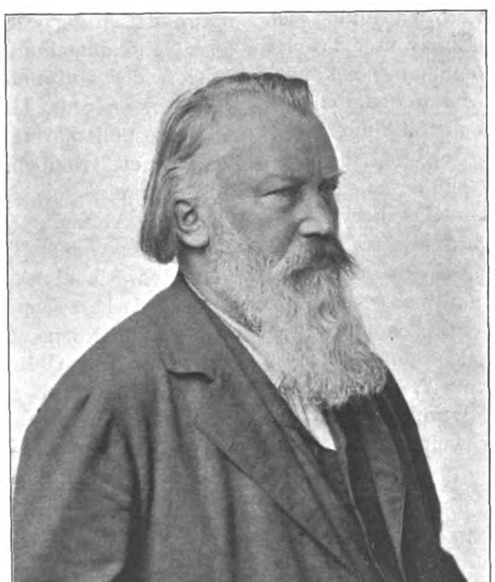
Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Johannes Brahms

(geb. 7. Mai 1833 zu Hamburg, gest. 3. April 1897 zu Wien).

Von **Dr. Hugo Riemann (Leipzig).**

Ein lorbeerbekränzter und blütenbedeckter frischer Grabhügel in unmittelbarer Nähe desjenigen, der Beethovens und nicht ferne von dem, welcher Schuberts Gebeine birgt, zeigt heute auf dem Wiener Centralfriedhofe die Stelle, wo man den würdigen Kunstgenossen beider, den nicht nur in deutschen Landen, sondern in der ganzen Welt hochverehrten Meister *Johannes Brahms* zur letzten Ruhe gebettet hat. Schon sprieſst junger Rasen aus dem Erdreich, schon springen die Knospen der Bäume und Sträucher umher, und bald wird in lauer Mainacht die Nachtigall in rührender Klage dem heimgegangenen Sänger nachweinen, der wie kaum einer vor ihm das neu erwachende wie das hinsterbende Leben der Natur in innig getönten Stimmungsbildern zu spiegeln verstand. Mit hohen Ehren haben sie ihn hinausgeleitet; nicht nur Kunstgenossen von nah und fern folgten seinem Sarge, auch groſse politische Gemeinwesen und gelehrte Gesellschaften sandten Abordnungen zu der Trauerfeier. Und nun wird das Jahr 1897 überall, wo deutsche Tonkunst geehrt wird, Gedächtnisfeiern für den groſsen Toten bringen und Anlaſs geben, nachzudenken, was Brahms uns war, was wir in ihm verlieren. Über gar manchen einst gefeierten Tonkünstler hat sich im Verlaufe weniger letztvergangenen Jahre das Grab geschlossen; aber nur klein ist die Zahl derjenigen, bei denen so wie bei Brahms der Tod keine Macht über den Geist gewann und nur den Leib zerstören konnte. Mancher von ihnen sah schon bei Lebzeiten seine Lorbeern hinwelken, und seine Totenfeier war bereits eine Erinnerungsfeier an seine schon fast vergessenen Erfolge! Wohl giebt es Leute, welche auch Brahms ebenso mit seinen Werken beisargen möchten, welche hoffen, man werde auch von seinen Geistesthaten



mit der seiner Ehrung gewidmeten Trauerfeier für immer Abschied nehmen. Heiſsspornige Vorkämpfer eines vermeintlichen Fortschrittes unserer Kunst, welche nie haben begreifen können, was eigentlich Groſses und Wertvolles die Welt in den Schöpfungen dieses Mannes fand, der doch nach ihrer Meinung veralteten Idealen anhing, wähnen wohl gar alles Ernstes, daſs dieser ihnen so unbequeme Hemmschuh nun endlich von ihrem Siegeswagen hinweggenommen sei, daſs mit dem Menschen Brahms zugleich der Künstler vom Schauplatze abgetreten sei. Ja, sie haben sich nicht gescheut, angesichts des noch offenen Grabes solcher Hoffnung cynischen Ausdruck zu geben.[1])

Vielleicht sollte man über solche jedes menschliche Zartgefühl peinlich berührende Pietätlosigkeit lieber mit Stillschweigen hinweggehen. Allein da der wohlakkredidierte Verfasser einer solchen, wie er meint, sehr zeitgemäſsen Würdigung der Verdienste Brahms' auf seine Leistung noch ganz besonders stolz zu sein scheint und dieselbe auch an Nichtabonnenten und Nichtleser seines Blattes versendet, so ist es doch wohl nicht unangebracht, seinen »Nachruf« einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Mit hämischer Genugthuung wird zuerst konstatiert, daſs Brahms nun der Geschichte angehöre, und zugleich der Freude darüber Ausdruck gegeben, daſs die »Deutsche Wacht« schon lange und zuerst gewuſst habe, daſs es mit Brahms zu Ende gehe (wobei u. a. der wohl an den Biertisch, aber nicht in den Nachruf für einen groſsen Künstler gehörende Ausdruck »Matthaei am letzten« fällt; ähnliche wirklich verletzende Studentenwitze finden sich auch noch an anderen Stellen). Ein zweiter Trumpf ist die Behauptung, daſs Schumanns bekannte Prophezeihung künftiger Gröſse für den damals im Jünglingsalter stehenden Brahms nicht eingetroffen sei. Brahms wird als Nachfolger, nicht als Erbe Beethovens hingestellt, als rekapitulierender »Epimetheus« der ganzen Periode der Klassiker bis zurück zu Bach und Händel charakterisiert. »Und jedenfalls war er nicht in das von Beethoven durch seine 9. Symphonie historisch unabweisbar eröffnete geistig-künstlerische Testament eines schöpferischen Genius eingetreten als derjenige, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen war. Denn worin beruhte die ersichtliche Aufgabe nach einer welterschütternden Erscheinung wie Beethoven?« Geschickt vermittelt durch Wagners Erläuterung der (bekanntlich den ursprünglichen Entwürfen ganz fernliegenden, nur allmählich an die Stelle einer ziemlich nüchternen Überleitung gestellten) schroffen Einleitung des Schluſssatzes der 9. Symphonie als »Schrei«, Äuſserung »eines gewissen Übermaſses, einer gewaltsamen inneren Nötigung zur Entladung nach auſsen« kommt Herr Dr. *Seidl* schlieſslich zur Reproduktion eines Berichtes, den er 1889 über das Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Wiesbaden geschrieben, der es nackt ausspricht, was Herr Seidl und die Wagnerianer, Lisztianer und die Modernen tutti quanti an Brahms vermissen: Brahms Musik ist ihnen zu keusch, zu deutsch im guten alten Sinne: »Das ists! nur bis zum Küssen des Kleidersaumes in scheuer Ehrfurcht kommt es zumeist bei Brahms. Nur das Gewand der Helena, nicht Helena selber ist es im Grunde, mit dem seine Muse sich ernst zu schaffen macht« (!). »Die saftige, frische Blutwärme fehlt,« »zurückhaltend, kühl bis ans Herz hinan.« »Es ist eben die reflektierte, bereits vermittelte Poesie, viel Tonspiel bis zu jenen Regionen verflüchtigt, wo des Gedankens Blässe die musikalische Empfindung bereits stark angekränkelt hat.« Die Hervorhebung der »gesunden blühenden Sinnlichkeit des Südländers« in der Musik Anton Bruckners (dessen Defizit an musikalischer Logik Seidl indes nicht in Abrede stellt) kommt als weiteres Moment der Verdeutlichung hinzu: Was die Parteigänger der Modernen an Brahms vermissen, ist dasselbe, was sie an ihren neuen Göttern als höchsten Vorzug preisen, nämlich jenes naturalistisch derbe Draufgängertum, die rücksichtslose Geltendmachung des eigenen Willens, die Explosion der Empfindungen, mit einem Worte die schrankenlose Herrschaft des Sinnlichen. So unverhüllt hat kaum jemand vor Herrn Dr. Seidl den neuen Glauben bekannt. Es ist im Grunde nichts anderes als jene auf Darwinistischen Ideen fuſsende Auffassung des Wesens und Ursprungs der Musik, welche Dr. *Friedrich von Hausegger* in seiner »Musik als Ausdruck« S. 5—12 ziemlich unverhüllt darlegt (wenn man nur ein wenig zwischen den Zeilen lesen will), daſs schlieſslich die erste Entstehung des Gesanges und damit aller Musik auf den Wonneschrei zweier Liebenden im Moment ihrer leiblichen Vereinigung zurückzuführen sei. Daſs Wagner einer solchen Vorstellung vom Wesen und Ursprung der Musik nicht abgeneigt war, ist ja bekannt genug, und darin liegt wohl auch der Schlüssel einerseits für die unleugbare fortreiſsende Wirkung der Musik Wagners besonders in entsprechenden mit sinnlicher Glut durchtränkten Situationen, wie andererseits für das in einer Art Schamgefühl wurzelnde ablehnende Verhalten eines, Gott sei Dank!, doch nicht ganz geringfügigen Prozentsatzes ästhetisch urteilsfähiger Hörer gerade

[1]) Dr. *Arthur Seidl* in der »Deutschen Wacht« (Dresden, 6. April 1897). Von einem freilich wieder ganz anderen Standpunkte aus hat sich auch der komponierende, in Deutschland lebende Italiener *Eugenio Pirani* bemüſsigt gefühlt, seiner Freude über Brahms' Hinscheiden in der Charlottenburger Zeitung Ausdruck zu geben. Als dritte Kundgebung muſs die unter der Verkleidung einer Beileidsbezeugung abgegebene Erklärung der Frau Cosima Wagner registriert werden, daſs sie »zufolge ihrer eigenartigen Stellung« von Brahms Werken nichts kennen gelernt habe (!).

gegenüber solchen Kraftleistungen Wagnerscher Kunst. Das Brutale der zügellos alle Schranken durchbrechenden Leidenschaft ist das Ideal der Modernen, in der Musik sogut wie in der Dichtkunst und der Malerei. Ob dieses Ideal aber wirklich ein spezifisch deutsches ist, wie man es doch wohl annehmen müfste, wenn wirklich Wagner der Schöpfer einer echt nationalen Kunst ist und wenn wirklich dieses Ideal sein Ideal war, dazu möchte ich doch einmal ein recht grofses Fragezeichen machen! Bringt nicht vielmehr diese unselige neue Lehre gerade die grofse Gefahr, die Ideale, welche von jeher als eigentlich deutsche uns von den »heifsblütigen Südländern« unterscheidende galten, aus dem Auge zu verlieren? Die Liebe als gewaltsames Erzwingen des ersehnten Besitzes ist gewifs eine der stärksten die Menschenseele bewegenden Gewalten; aber sie ist in dieser elementaren Form weder überhaupt etwas Neues, noch etwas einen Kulturfortschritt Kennzeichnendes, am wenigsten aber etwas spezifisch Deutsches. Seien wir aber angesichts der Seitensprünge seiner Anhänger nicht ungerecht gegen Wagner selbst: Senta, Elisabeth, Wolfram, Elsa, Evchen, Sachs, auch jung Siegfried und selbst Parsifal sind echte Schöpfungen deutschen Kunstgeistes und machen es doch einigermafsen fraglich, ob dem Künstler Wagner selbst wirklich ebenso wie seinen heutigen Nachfolgern der Schlufs des ersten Aktes der Walküre als höchste Leistung der modernen Kunst erschienen ist. Die höchststehenden Kulturvölker des Altertums haben es allezeit als edelste Aufgabe der Kunst betrachtet, die Leidenschaften zu zügeln und zu reinigen, nicht aber sie zu entfesseln und anzureizen. Den alten Deutschen wurden Manneszucht und Sitte von ihren Feinden als besondere Tugenden nachgerühmt und der deutsche Minnedienst fand im Mittelalter in Deutschland seine höchste Steigerung (zugegeben: bis zur Übertreibung). Es gehört ein gut Teil vorgefafster Meinung und bösen Willens dazu, der Kunst Brahms' höhere, ja die höchsten Qualitäten darum abzusprechen, weil sie das sinnliche Begehren und Erreichen nicht unverhüllt zum Gegenstande nimmt. Vieles was Dr. Seidl als Nachweis der Minderwertigkeit Brahmsscher Musik ausführt, würde in anderem Zusammenhange als hohes, begeistertes Lob verstanden werden: »Sie stellt sich mit einer gewissen vornehmen Unnahbarkeit oder sanften Umschleierung vor uns hin und legt über des Hörers Auge doch ganz unvermerkt und leise ein leichtes feines Gespinst wie ein Stimmungs-Zaubernetz«. Das ist hübsch gesagt, bestimmt zwar Brahms' Eigenart nicht erschöpfend, läfst aber wenigstens ahnen, dafs derselbe nicht in der krassen Naturwahrheit das Endziel der Kunst zu erblicken vermochte. Dagegen spricht die Logik des blofsgestellten Sünders aus dem folgenden Satze: »Aus der Not machte diese spröde und sterile ‚Enthaltsamkeitsschule' flugs eine Tugend, und die eigene Impotenz erhob sie als preisenswerte Keuschheit eines Hohenpriestertums der für sich allein gepachteten ernsten Muse alsbald auf den Thron.« Das soll zwar Brahms' komponierende Nachfolger treffen, prallt aber von diesen so gut wie von Brahms selbst ab und fällt als wuchtiger Streich auf den allzuschneidigen Fechter selbst zurück.

Welch werkwürdiger Gegensatz zwischen dem trockenen, kühl berechnenden Menschen Wagner als Schöpfer der Isolde und Sieglinde und dem Schöpfer des deutschen Requiems, der Rhapsodie, des Schicksalsliedes, dem kraftstrotzenden, gedrungenen, dem herzhaften Genusse der Daseinsfreude keineswegs abholden Menschen Brahms! Wenn eine so kerngesunde üppige Natur wie Brahms, der es wahrlich nicht an Können in irgend einer Richtung gebrach (auch nicht nach Seite des sinnlich Reizvollen in der Kunst, wie allein schon die Zigeunerquartette zur Genüge darthun können), gleich den feinsinnigen Griechen der klassischen Zeit rohen Lärm nicht zur Musik rechnete und echt deutsch in der sinnigen Verehrung der Weiblichkeit, im Sehnen, Hoffen, Träumen, wie im Entsagen ewig unverwelkliche Kunstideale erblickte, an denen er unverrückt festhielt, so ist das nur ein schwerwiegender Grund, den Glauben an die Wahrheit der uralten Kunstideale zu stärken. Jedenfalls werden solche durch ein paar vom Geiste der Decadence angefressene Wagnerianer in die Welt gesetzte Stilblüten uns nicht weismachen, dafs nur die fortgesetzt zur Schau getragene Verfügung über die stärksten Ausdrucksmittel, d. h. ein verstärkter Orchesterapparat und möglichst häufige Ausnutzung der damit ermöglichten verlängerten Steigerungen des Crescendo den Beweis höherer künstlerischen Potenz zu erbringen vermag. Denn nach dieser Seite der Handhabung der technischen Mittel zeigt sich allerdings zwischen Brahms und nicht nur Wagner, sondern der ganzen neudeutschen Schule nebst ihrem slavischen Anhange ein gewaltiger Abstand. Es scheint wohl, dafs die Ideen Berlioz' hier von entscheidender bleibenden Wirkung gewesen sind; doch ist es auch vielleicht nur der Glanz und Pomp der französischen Grofsen Oper, was Wagner zur dauernd gesteigerten Verstärkung der Orchesterbesetzung Anstofs gab; die Vergröfserung und — Vergröberung der Linien der rein musikalischen Zeichnung aber, die Verlängerung der Steigerungen durch sequenzförmige Weiterschiebung der oft breit gedehnten Motive ist Wagners Eigentum und wird mit Recht als spezifisch bühnenmäfsig angesehen, weil die zeitliche Entfaltung der Handlung sich vielfach mit einer in kürzeren Abständen lyrische Cäsuren aller Grade aufweisenden Musik nicht wohl vereinbaren läfst. Ein Fehlschlufs ist es nur, von solchen der Musik durch die Verbindung mit der Scene auf-

gezwungenen Bildungen Gesetze oder ästhetische Kategorien ableiten zu wollen, nach denen nun auch die sich ihrer vollen Freiheit erfreuende absolute Musik abgeschätzt werden müfste.

Völlig unverständlich ist mir, wie ein geistvoller Ästhetiker wie Dr. Seidl, der Verfasser der vortrefflichen Schrift »Das Erhabene in der Musik« sich so einseitig in die Überschätzung der elementaren Faktoren des musikalischen Eindrucks verrennen konnte: »Das eigentlichste Wesen der Musik, ihre tiefste Kraft ist der leuchtende saftige Ton mit spezifischer Klangfarbe«. Dieser Satz ist bestimmt, bei Brahms fehlenden Vollglanz der Orchesterwirkung zu bemängeln, und damit Bruckners musikalische Qualitäten als vollwichtigere hervortreten zu lassen. Ja, es wird sogar direkt eine »gewisse Farbenblindheit der Brahmsschen Orchesterpalette« behauptet. Für Herrn Dr. Seidl, und nicht nur für ihn, ist eben die physische Kraft des Fortissimo, der grelle Lichtglanz des Blechorchesters ein Beweis gröfserer Energie der Empfindung, und alle jene Orchesterfarben, welche die auf den Idealklang gerichtete Entwickelung des reinen Symphonieorchesters mit feinem Urteil ausgeschieden hat, weil ihnen zuviel Stoffliches, nämlich Associationen erweckender Beiklang anhaftet, so das Blöken des Englischen Horns, das Brüllen der Tuben, die ächzenden Laute der Streich- und Blasinstrumente mit Sordinen, erscheinen ihm als ebensoviele spezifische Energien, der sich zu enthalten eben eine — »schwächliche Keuschheit der Enthaltsamkeitsschule« ist. Ich sollte doch meinen, die Billigkeit dieser Wirkungsmittel, welche sogar musikalisch gänzlich impotenten Komponastern jüngsten Datums hier und da Scheinerfolge vermittelt hat, liege so sehr zu Tage, dafs die Bedeutung eines Tonschöpfers, der dieselben verschmäht und doch mit den rein kunstmäfsigen Mitteln der Melodik, Harmonik und Rhythmik die ganze Skala der Empfindungen beherrscht, nur desto unzweifelhafter hervortreten mufs. Nebenbei bemerkt liegt in der Zusammenstellung des »leuchtenden, saftigen Tones« und der »spezifischen Klangfarbe« in der Form, wie sie Dr. Seidl macht, ein Widerspruch, da eben vielen der von den Modernen mit Vorliebe gepflegten »spezifischen Klangfarben« gerade das »leuchtende, saftige des Tones« abgeht. Dem Opernkomponisten, auch dem Programmkomponisten sind gewifs alle diese bequemen Hilfsmittel zu gönnen. Ja, ich gehe weiter: niemand wird berechtigt sein, dem Komponisten einen Vorwurf daraus zu machen, wenn er diese »spezifischen Klangfarben«, welche dem Symphoniestile nicht völlig assimilierbar sind, dennoch mit Vorsicht in das Symphonieorchester einführt; aber folgt daraus die Berechtigung, die musikalischen Qualitäten eines Komponisten herabzusetzen, wenn sein geläutertes ästhetisches Urteil diese Einführung ablehnt?

Eine tendenziöse Entstellung der Wahrheit aber ist Dr. Seidls Behauptung, dafs Brahms »im Instrumentalen dem dickflüssig-undurchsichtigen Schumann allzusehr gefolgt und dabei nur allzuoft bei der völligen Geschlechtslosigkeit des Tones angelangt« sei. Denn erstens ist es falsch, Schumanns Orchestrierung (die doch wohl allein gemeint ist; oder sollte gar auch sein Kammermusik- und Klavierstil Herrn Seidl so erscheinen?) in Bausch und Bogen als dickflüssig und undurchsichtig zu bezeichnen; die Indifferenzierung der Klangfarbe ist aber, wie dem Ästhetiker Dr. Seidl nicht entgangen sein sollte, ein hochwichtiges, ja das leitende Prinzip des rein symphonischen Stils und mag wohl bei einem denkenden Musiker wie Schumann sogar zum bewufsten Willen sich gesteigert haben. Die »Geschlechtslosigkeit des Tones« ist eben wieder eine in der oben gekennzeichneten Auffassung vom Wesen der Musik und den Aufgaben der Kunst wurzelnde tendenziöse Umnennung, die nur beweist, dafs die geflissentliche Vermeidung des Hervortretens einzelner zu individuell gefärbten Instrumente durch Verbindung (unisono) mit andern (z. B. Fagott mit Cello, Klarinette mit Violine) den Modernen als ein Mangel erscheint. Zweitens ist aber Brahms aufser in seinen älteren Werken, d. h. von den Orchesterwerken in den Serenaden und in der Cmoll-Symphonie — und auch da nicht in dem Mafse, dafs ein solcher Ausspruch gerechtfertigt wäre — überhaupt gar nicht in ausgesprochener Weise Schumann gefolgt, sondern wie an anderer Stelle Dr. Seidl selbst betont, vielmehr Schubert, Beethoven und — Händel und Bach. Was ihn aber gegen alle seine Vorgänger auf dem Gebiete der Symphonie merklich abhebt, ist gerade die Steigerung der Durchsichtigkeit, die Durchbrechung der Massivität. Man kann diesen Fehlschlag des Herrn Dr. Seidl leicht nach der Seite ablenken, auf welche er wahrlich nicht gemünzt ist: Bruckner ist in ganz anderem Mafse dickflüssig, und für Dvorák, Tschaikoffsky, auch Liszt, ja Wagner selbst liefse sich die Berechtigung des Vorwurfs der Dickflüssigkeit und Undurchsichtigkeit in ganz anderer Weise überzeugend belegen. Aber Herr Dr. Seidl versteht unter Durchsichtigkeit wahrscheinlich etwas ganz anderes, nämlich das abwechselnde Heraustreten der einzelnen Orchesterinstrumente mit mehr oder weniger langen Soli, wie sie z. B. in Raffs Symphonien oft genug unangenehm bemerkbar sind: ein Umstand, der wahrscheinlich an dem schnellen Ende der Erfolge Raffs einen starken Anteil hat!

Mit Recht macht Herrmann Deiters in seiner hübschen Charakteristik von Brahms' Kunst (in Waldersees Sammlung musikalischer Vorträge) darauf aufmerksam, dafs einen wesentlichen und charakteristischen Zug seiner Kunst das Volksmäfsige ausmacht und

zwar nicht das von so vielen neueren Komponisten versuchte und mit mehr oder minder Glück durchgeführte Nachahmen der nationalen Sonderelemente fremder Völker, sondern vielmehr das echt Deutsch-Volkstümliche oder vielleicht gar das überhaupt Volksmäfsige, das Naive, Einfache, Sinnige, das schliefslich dem Volksliede aller Nationen gemeinsame, das was jeden Menschen ansprechen mufs, weil es auf der aller Musik gemeinsamen Grundlage der einfachsten Melodik im bescheidensten Kreise beruht. Züge dieser Art finden sich nicht nur in allen gröfseren Werken Brahms', sondern auch in vielen seiner Lieder und Chorgesänge. Gerade durch sie ist aber Brahms allen denen, welche in unserer Zeit für dieses allein wahrhaft unvergängliche und nicht mit dem verschiedenen Geschmacke der Zeitalter wechselnde Element Sinn und Verständnis haben, fest ans Herz gewachsen: um dieses herzinnigen, sozusagen nicht dem Empfinden des Einzelnen, sondern vielmehr der Volksseele, ja der Menschenseele entstammenden Ausdrucks willen, der wie ein Erinnern an unsere Kindheit, wie Märchen und Sagen aus uralten Zeiten uns anspricht, lieben wir Brahms! In solchen Momenten, wo der die Mittel der fortgeschrittensten Kunst souverän beherrschende Meister auf diese scheinbar verzichtet und selbst zum Kinde wird, tritt er uns so nahe, dafs wir uns ganz mit ihm eins wissen, dafs unser Herzschlag in seinen Tönen pulsiert, und wie neu verjüngt tauchen wir aus dem Bade in diesem Urquell alles musikalischen Empfindens geläutert, mit hellem Blick und freundlichem Lächeln.

Wer hat die Stirn, eine solche die Seele von Schlacken reinigende Heilkraft den sinnlich überreizten Produkten der so hoch gepriesenen »modernsten« Kunst zuzuschreiben?

Ludwig van Beethovens Eroika-Sinfonie.

Eine ästhetisch-psychologische Studie.

Von Professor **Albert Tottmann**.

(Schlufs.)

Der zweite Satz, der Trauermarsch läfst an eine Bestattungsfeierlichkeit grofsartigster Art denken. Er ist aber bei weitem mehr als ein blofser Marsch. Derselbe soll daher — als der gedankentiefste Satz der ganzen Sinfonie — den Hauptinhalt unserer weiteren Betrachtung bilden.

Wenn sich über das Zutreffende einzelner Auslegungen streiten läfst und *Heinrich von Wasielewski* in seinem Buche über Beethoven nicht mit Unrecht wie Faust in der Goetheschen Dichtung sagt: »Die Botschaft hör ich wohl, allein, mir fehlt der Glaube«, so dürfte doch kaum ein Zweifel darüber walten, was der Tondichter in den einzelnen Teilen seines Trauermarsches hat ausdrücken wollen. Auf keinen Fall hat der grofse Tonmeister in demselben nur eine Geleitsmusik einem grofsen Toten auf dessen Weg mitgegeben, noch eine blofse Stimmungsmusik, wie z. B. *Händel* in »Saul«, *Beethoven* in dem Trauermarsch seiner Klaviersonate, Op. 26, schreiben wollen; obgleich die Bezeichnung »Marcia funebre« dafür zu sprechen scheint. Nein, jedenfalls viel umfassender, viel gewaltiger waren seine Ideen!

Es ist eben die Eigentümlichkeit des echten Genies, dafs es in einer Art Doppelsehens zwei entgegengesetzte Welten intuitiv zusammenfafst, was die Menschheit zu allen Zeiten im tiefsten Inneren bewegte und noch bewegt.
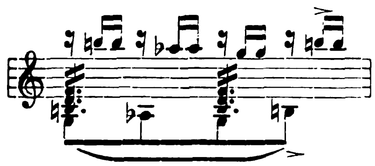
Wie Faust im zweiten Teil der Goetheschen Dichtung durch magische Kunst hinabsteigt in das Reich der »Schemen«, in das Reich der »Mütter« (wie es dort heifst), um aus ihm das Ideal aller Schönheit in der Gestalt der Helena leibhaftig herauf zu holen, so erhalten auch in den Schöpfungen des echten, berufenen Tonsetzers die Urgefühle des Schmerzes, wie der Lust immer von neuem Gestalt und Leben.

Beethoven, der Meister aller Meister, war ein solcher Faust. Er drang in die geheimsten Gründe der Menschenseele hinab und legte in seinen Tönen dar, was da unten tief verschleiert in stetem Auf- und Niederwogen sich regt und bewegt. Ganz so wie *Goethe* über Gedankenbildung und Gedankenassociation sagt »mit der Gedankenfabrik ist es wie mit einem Webermeisterstück, wo die Schifflein herüber, hinüber schiefsen, die Fäden ungesehen fliefsen, ein Tritt tausend Verbindungen schlägt«, so werden auch alle Vorstellungen, welche nach christlicher Anschauung in dem dem Trauermarsche zu Grunde liegenden Todesgedanken lebendig; sie gehen aus demselben hervor wie mächtige Zweige aus einem Stamme. *Beethovens* Trauermarsch erschliefst uns alle Mysterien des Todes. Er ist ein echter Actus tragicus, eine Divina comedia in Tönen, wie sie der grofse florentinische Dichter erschütternder nicht in Worten, *Cornelius* in seinem »Jüngsten Gericht« und andere grofse Maler erhabener nicht in Gestalten und Farben darzustellen vermochten, denn die Töne werden bei *Beethoven* geradezu zum beredten Worte. Dafs sich *Beethoven* — ähnlich wie *Goethe* — bei seinen Schöpfungen oft von ganz bestimmten, scheinbar nebensächlichen Gedanken leiten liefs, wissen wir aus seiner Äufserung über das Hauptthema zum ersten Satze der fünften — der Cmoll-Sinfonie, von

dem er sagt: »so klopft das Schicksal an die Pforte«.

Aber nicht allein die Vortellungen über ewige Dinge, wie sie das Christentum mit der Idee des Todes verknüpft, sondern auch die Ideen anderer hochbegabter Völker finden sich oft in den Schöpfungen des echten Genius intuitiv, wie in einem Wunderspiegel zusammengefafst, wieder. Sind es doch durchaus psychologische, allgemein menschliche Vorstellungen. Wenn uns z. B. erzählt wird, dafs in dem Totenthal Gehenna die Ruhenden von dem Dämon ihrer Schuld (in Schlangengestalt mit Menschenangesicht, — mit dem Angesichte seines Opfers) umwunden und gepeinigt seien, indem der Dämon den Armen unaufhörlich ihre Schuld ins Ohr raunt und die, die da ruhen und vergessen möchten — zu stets erneuten Qualen weckt, — so ist dies gewifs ein erschütterndes Bild der Gewissensangst, wie es fort und fort in der Menschheit als wahr empfunden werden mufs.

Wir finden etwas Ähnliches in Tönen ausgedrückt in *Beethovens* Trauermarsch wieder, und zwar in der Rückkehr zum Hauptthema (von Takt 169 an) in den sich in unheimlichen Schlangenwindungen hinziehenden Achtelbewegungen der Bässe, denen gegenüber die in den höheren Oktaven in der Flöte und den ersten Violinen nachschlagenden Triolen



wie das Zittern der bang verzagenden Seele berühren.

III.

Man hat auch bei dem Trauermarsch eine äufserlichere, realistische Deutung versucht und die eben erwähnten und ähnliche Bafsgänge, desgleichen die akkordische Achtelbewegung der Streichinstrumente nach dem Trugschlufs (Takt 207) mit dem Totengeläut, — das schauerlich, dumpfklingende tiefe H im Waldhorn (Takt 229) mit dem Hauch des Todes, — desgleichen die Unterbrechung des Hauptthemas (am Schlusse, von Takt 236 an) mit dem Stocken des Atems und dem Verlöschen des Lebens verglichen, wie es *Beethoven* z. B. in Egmont in der Schilderung von Clärchens Tod so wunderbar gemalt hat.

Gewifs sind alle diese Vergleiche mehr oder weniger zutreffend und finden dieselben auch in dem grofsen Tongemälde ihren Platz. Sie aber als die einzig möglichen Erklärungen hinzustellen: als habe Beethoven nur einen, wenn auch noch so idealisierten Trauermarsch mit dergleichen Anspielungen auf rein äufserliche Dinge geben wollen — hiefse den Ernst der Kunst und den Genius selbst herabsetzen, — zu klein, ja unwürdig von dem gröfsten Meister im Bereiche der Tonkunst denken.

Fragen wir nun: welches sind denn eigentlich die Vorstellungen, die nach christlichen Anschauungen auf dem Wege der Gedankenassociation aus dem Grundgedanken des Todes gleich wie Äste aus einem Stamme hervorwachsen? — so ist es zunächst der düstere Gedanke des Todes selbst, welcher uns an das Ende unseres Seins mit der ganzen Wucht seines Ernstes gemahnt und uns im weiteren Verlaufe in immer neuer Umgebung und Beleuchtung entgegentritt; sodann ist es der Gedanke an Freundestrost; — ferner sind es Paradiesesträume, — ist es der Gedanke an Schuld, Gericht, Verdammnis, — und endlich sind es die Gedanken an Gnade und Vergebung, welche die Grundlagen zu diesem gewaltigen Seelengemälde bilden. Sie alle kommen in plastisch gegeneinander streng abgegrenzten Teilen, gleichsam in einer Reihe selbständiger Szenen, aber zugleich in innerlichster organischer Verknüpfung zur musikalischen Darstellung: als farbige Brechungen ein und desselben Grundstrahles.

Versuchen wir nun, uns das Gesagte so kurz wie möglich durch ein genaueres Eingehen auf den Gedankengang dieser einzig in ihrer Art dastehenden Tondichtung klar zu machen!

Gedämpften Klanges, in ernstem feierlichen Gange schreitet das erste Thema daher, von charakteristischen, rollenden Bafsfiguren begleitet, deren dumpfes Dröhnen unwillkürlich an den schauerlichen Klang des auf Särge rollenden Erdreiches gemahnt, — bis diese Figur durch eine leise zitternde unterbrochene Triolenbegleitung im gesamten Streichquartett abgelöst wird, sobald die Oboe im achten Takte das Thema in der höheren Oktave ergreift.

Wie Freundestrost berührt hierauf das (Takt 18 und 19) in den Streichinstrumenten einsetzende kurze Es dur-Thema. Aber schon nach wenig Augenblicken verhüllen Thränen diesen Sonnenblick; — denn was ist Menschentrost dem unabweisbaren Fatum gegenüber? — Unwiederbringlich ist ja, was der Tod, dieser unbesiegbare Held, uns raubt; unheilbar sind die Wunden, die er schlägt! — Diese Stimmung drücken die sich direkt anschliefsenden gedehnten Viertel- und Achtelgänge sehr treffend aus. Und nur noch düstrer, drückender berührt der jetzt in der Unterdominante auftretende Hauptgedanke, — und ohnmächtiger, verzagter erscheint das sich (Takt 37) daran schliefsende, von der Oboe in der höheren Tonlage vorgetragene an Freundestrost gemahnende Es dur-Thema. Das Innere bleibt schmerzhaft befangen gegenüber dem tiefen Ernste des Hauptgedankens.

Da plötzlich, mit dem Eintritt in das Maggiore, thut sich dem Geiste eine lichte, selige Welt auf! — Mit würdevollen Schritten geleiten uns die Bässe

und die nachahmenden Bratschen in die Reiche lichter Paradieseswonnen, wie sie nur die Kindesunschuld zu träumen vermag. — Wie auf Ätherwogen sehen wir bei dem zarten Triolenspiel der Violinen und Bratschen, und bei dem edlen, innigen Gesange der Oboe, der Flöte und des Fagotts im Geiste Verklärte auf- und niederwallen. Alles ist von innigster Wonne und Glückseligkeit erfüllt, — von einer Glückseligkeit, welche sich in dem G dur-Fortissimo (im sechsundsiebzigsten Takte) zu hellem Jubel steigert. — Und immerfort währt diese wonnige Stimmung. — Unwillkürlich denken wir dabei an die »seligen Knaben« in Goethes Faust, welche Fausts unsterbliches Teil von den letzten irdischen Schlacken befreien. Alles löst sich nun in ein allgemeines Triolenspiel auf und wir glauben uns mitten in die himmlischen Reigen versetzt, bis sich sämtliche Stimmen des Orchesters nochmals (jetzt in C dur) in jenen Jubel- und Siegesruf vereinigen, mit welchem diese grofse Scene abschliefst.

Aber wie der Schatten düstrer Zweifel: ob wir wohl solche Wonne, solche Seligkeit verdient? — ob wir sie nicht durch Schuld verwirkt haben? — tritt (Takt 101) mit einem Male die Stimmung verdüsternd — das nach der Grundtonart C moll zurückführende Unisono der Streichinstrumente ein. Bang und ängstigend erscheint nun das abgekürzte Hauptthema, denn es bricht jetzt (entsprechend der Kollission im Drama) mit einem Male die Scene des Gerichts herein.

Mit einschneidend wehem Klange erheben jetzt in dem F moll-Fugato mit seinen drei Themen die im Einklang gesetzten Holz-Blasinstrumente im Verein mit den Streichinstrumenten ihre Stimmen, wie Anklage auf Anklage häufend. Und — gleich dem Donner des Ewigen — so bricht (Takt 139) der Einsatz der Bässe mit dem Paukenwirbel auf der Quint erschütternd herein. — Unvergleichlich gewaltiger noch, als die im ersten Satze der Sinfonie geschilderten äufseren Kämpfe, erfafst die Schilderung dieser Seelenkämpfe das Gemüt. Mit schneidendem Schmerzensausdruck ziehen und winden sich hier (Takt 145) die Achtel- und Sechzehntelgänge der Celli, Violen und zweiten Violinen auf dem Orgelpunkt D der Bässe hin, während sich die ersten Violinen in schrillen, unruhigen Triolenbewegungen ergehen.

Da, wie in sich gebrochen und ohnmächtig, ermannt sich die Seele noch einmal in dem nunmehr in der Oberdominante auftretenden Hauptthema wie zu einer letzten, bangen Frage und harrt — bei dem verklingenden hohen As der ersten Violinen — in äufserster Verzagtheit des Richterspruchs. — Mit Donnerstimme verkünden ihn die Bässe in dem Fortissimoeinsatz des tiefen As; er lautet: »Verdammnis!« — Und in gewaltigem Echo dröhnt derselbe im Orchester wieder. Gleich geschäftigen dunklen Rächergewalten arbeiten die Bässe in ununterbrochenen Triolenbewegungen in der Tiefe fort, während die Trompeten und Waldhörner in ihrem festgehaltenen C den Tag des jüngsten Gerichts schmetternd verkünden. Gleich ob Berge wankten und zersplitterten, so drängen und ringen hier in den kühn aufsteigenden Triolengängen der Violinen (Takt 162) die sich mächtig auftürmenden Harmonien- und Instrumentalmassen gegen einander.

Aber nach diesem gewaltigen Kampfe währt es noch lange, bevor die Tonwogen sich beruhigen. Die fortgesetzte Erregung äufsert sich in den fortgesetzt atemlos nachschlagenden Triolen der ersten Violinen und der Flöte (Takt 167). — Gespensterhaft, wie der Schatten früherer, quälender Schuld schleicht sich (Takt 169) zugleich jene erste, schon Takt 27 und 28 auftauchende (Seite 78 angedeutete düstere Bafsfigur in das angstvolle Pulsieren des Orchesters, welche in ihren düsteren Windungen eben an jene Schlange von Gehenna erinnert, — an jenen Dämon des Bösen, der alle Welt umflicht. Und wie in bangem Fiebertraume taucht (Takt 171) der Todesgedanke: das erste Thema in der Klarinette und der Oboe wieder auf, während in den Trompeten und dem ersten Waldhorn jener Ruf des Gerichts in verkürzten Rhythmen weiter tönt und endlich verklingt. — Schmerzensreicher und noch vorübergehender, als zuvor, erscheint jetzt (Takt 181) der Freundestrost, — schmerzensreicher und verzagter durch das vorhaltende B in der ersten Violine geworden. Und noch schwermütiger, ganz an Ende und Vergehen gemahnend, tritt nochmals (Takt 192) das Hauptthema, jetzt aber in der Unterdominante und wieder in seiner ganzen Länge in der Klarinette und der Oboe auf. Es scheint, als habe *Beethoven* hier in Übereinstimmung mit der Inschrift zum Inferno des grofsen geistesverwandten florentinischen Dichters sagen wollen:

»Durch mich gehts ein zur Stadt der ew'gen Qualen,
Durch mich gehts ein zum wehevollen Schlund.
Durch mich gehts ein in der Verdammten Thalen.
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
Ihr, die ihr eingeht, lafst hier jedes Hoffen schwinden.«
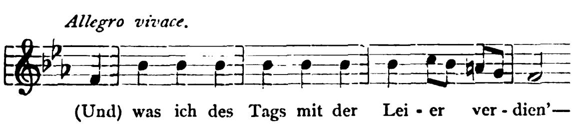
Aber plötzlich, ohne jede Vermittelung thut sich mit dem Trugschlufs in As dur (Takt 207) eine ungeahnte Welt beseligenden Friedens vor uns auf. — Wie aus düstren Wetterwolken unverhofft der Sonne Licht, so bricht jetzt aus Todes-Angst und -Grauen der Gnadengedanke mild tröstend und versöhnend hervor. Wie zerstreute leichte Wolkenzüge von vorübergegangenen Wettern künden, so scheint hier in den übergebundenen Sechzehnteilstellen in den Violinen (Takt 215) und den folgenden, sich leise verlierenden Triolengängen in der ersten Violine und der Flöte gleichsam eine Verflüchtigung alles Irdischen, aller beängstigenden Gedanken angedeutet zu sein.

In stiller Ergebung beruhigt sich nun in der

weiteren Tonschilderung die erregte Seele; und mit den stockenden Pulsen, — mit den unterbrochenen Atemzügen, wie sie uns die Unterbrechungen des Hauptthemas am Schlusse (Takt 236) vor die Seele führen, sehen wir im Geiste ein Menschenleben hinsterben und vergehn. Den letzten Todeshauch kündet uns das tiefe H im Waldhorn; — gleich hinab rollenden Erdschollen erdröhnen die letzten kurzen Triolenläufe der Bässe; laut schliefst sich der Riegel der Gruft — und ernste Stille herrscht über der Ruhestatt. — So schliefst *Beethoven* in bündiger Weise (mit drei Schlägen in den letzten beiden Takten) sein gewaltiges Tongemälde. —

Fragen wir nun: was soll auf ein so tiefernstes Tondrama das leicht bewegte Scherzo bedeuten? — Sollen wir es in diesem Zusammenhange mit einem Kinde vergleichen, das auf Gräbern spielt? — Soll es nur eine Auslösung nach vorausgegangener Anspannung sein? — Oder haben wir dasselbe als das Ergebnis jenes erhabenen Humors aufzufassen, dem wir so oft bei *Shakespeare* begegnen und der uns auch bei *Goethe* entgegentritt, wenn derselbe in seinem Wilhelm Meister (II. Teil) bei den Exequien für Mignon nach der Gedächtnisfeier für die Heimgegangenen den Chor sagen läfst: »Kinder, tretet ins Leben zurück. Eure Thränen trockne die frische Luft, die um das schlängelnde Wasser spielt. — Entflieht der Nacht! — Tag und Luft und Dauer ist das Los des Lebendigen.«

Wie bereits angedeutet, kann nach *Marx* und anderen das Scherzo teils als muntere Lagerscene, teils (mit seinen fröhlich jubelnden Hornfanfaren im Trio) als die Anspielung an emsig zur Heimkehr sich rüstende Krieger aufgefafst werden. — *Marx* findet in dem im siebenten Takte in der Oboe auftretenden Thema einen Anklang an das Volkslied:



Doch ist hier jedenfalls nur der Zufall im Spiele.

Der letzte Satz, das Finale, ist oft mit einem Kampfspiele verglichen worden. Der rasch anstürmende Unisono-Sechzehntelgang des gesamten Streichorchesters, welcher diesen Satz einleitet, erinnert in der That lebhaft an das rüstige Auftreten kampfbegeisterter Krieger. Die einzelnen Variationen würden dann gewissermafsen die unterschiedlichen Gänge und Evolutionen des Kampfspieles charakterisieren und uns vorzugsweise in das Mittelalter und die antike Welt versetzen, in welcher solche Spiele gebräuchlich waren.

Es wäre eine solche Annahme nicht unberechtigt, denn *Beethoven* hat in seiner heroischen Sinfonie — wie dies auch in der Natur ihres Namens liegt — Kampf und Heldentum im allgemeinen schildern und demselben seine Huldigung darbringen, — nicht aber eine eng begrenzte Kopie eines einzelnen bestimmten Kampfes und Helden geben wollen. Es liegt jene Annahme um so näher, als sich das Thema zu diesem Satze auch in der Musik zu dem heroischen Ballet »Prometheus« von *Beethoven* wiederfindet. Aufserdem sehen wir dasselbe auch schon den 1802 komponierten Klaviervariationen Op. 35 zu Grunde gelegt. Wer aber will uns einen Vorwurf daraus machen, wenn wir das Finale ebenfalls in noch etwas höherem Sinne fassen und bei seinen weihevollen, hehren Schlufsklängen im Geiste edle Einherier nach dem Kampfspiel des Lebens einziehen sehen in Walhalla, wo denselben unter feierlichen Hymnenklang — wie er bei Takt 33 in der Schlufsvariation anhebt — die Seligen entgegen schreiten und den Erkorenen des Sieges goldne Kränze als Kronen für die Ewigkeit reichen. — Denn auch hier begegnen wir in den Triolenbewegungen der Bässe und den leicht nachschlagenden Sechzehnteilen in den übrigen Streichinstrumenten, sowie in der Flöte und dem Fagott (in den letzten 11 Takten des Andante) wieder jenen leicht pulsierenden, schaukelnden Bewegungen, wie uns solche ähnlich schon im Trauermarsch in dem Maggiore und bei dem Wiedereintritte des Hauptthemas, Takt 167—178 (gewissermafsen die Verflüchtigung alles Irdischen andeutend) entgegen klangen, — bis sich in dem Schlufspresto alles zu einem grofsen allgemeinen Siegesjubel vereinigt, gleichviel: ob dieser Jubel den Helden mit der Eisenwaffe, ob er den siegreichen Kämpfern auf dem Felde des Geistes gilt! Denn nur so kann es *Beethoven* gemeint haben, wenn er dem Titelblatte seiner Sinfonie die Worte beifügte: »per festeggiare il sovenire di un grand uomo.«

Die historischen Grundlagen unserer Musik.

Von **Dr. A. Thierfelder.**

Als *Pythagoras* im sechsten Jahrhundert v. Chr. durch seine am Monochord angestellten Berechnungen die der Musik innewohnenden Gesetze zu ergründen suchte, war diese selbst schon verhältnismäfsig ziemlich weit vorgeschritten. An Stelle der aus Asien stammenden fünftönigen Tonleiter war seit Terpander eine sechs- resp. siebentönige Skala getreten, und man sang Melodieen (Nomoi), die mit der Kithara oder auch der Flöte begleitet wurden. Von der Beschaffenheit dieser Tonstücke wissen wir so gut

wie nichts, weil uns jede greifbare Überlieferung davon fehlt. Es ist möglich, dafs schon Terpander im 7. Jahrh. den Versuch gemacht hat, seine Tonweisen zu fixieren; sicher ist, dafs erst seit Pythagoras eine rationelle Aufzeichnungsmethode ins Leben trat, durch welche nicht nur die damals gebräuchlichen Gesänge schriftlich überliefert werden konnten, sondern welche vermöge ihrer Gesetzmäfsigkeit für die Musik überhaupt in theoretischer Beziehung grundlegend wirkte.

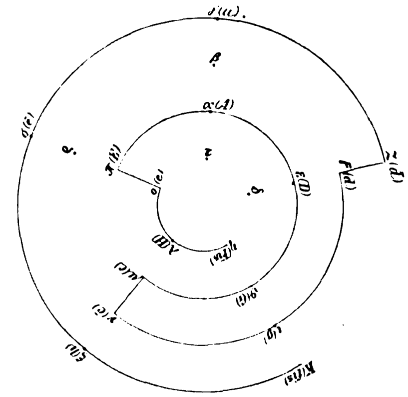
Pythagoras bezeichnete den einen Endpunkt der auf einem Holzstück aufgespannten Saite mit dem ersten Buchstaben, Alpha, und den zweiten Endpunkt mit Beta, dem zweiten Buchstaben des Alphabetes. Durch Halbierung der Saite fand er die höhere Oktave, welche er durch Gamma, den dritten Buchstaben, markierte. Die weitere Teilung der Saite ergab die Quinte, resp. deren Umkehrung, die Quarte; dieselbe wurde mit Delta bezeichnet.

Von diesen vier ersten Buchstaben des Alphabets aus zählte nun Pythagoras je bis zum fünften Buchstaben weiter und erhielt so neue Quinttonsbezeichnungen.

Für die Bezeichnung der vier ersten Quinten reichte das Alphabet in allen vier Fällen vollkommen aus; die fünfte und sechste Quinte dagegen mufsten auf eine andere Weise dargestellt werden. Aus diesem Grunde zählte Pythagoras überhaupt blofs bis zur zwanzigsten Stelle des Alphabetes, bis zum Tau und kehrte dann zum Anfang zurück. So konnte er die fünfte und sechste Quinte durch veränderte Lage oder Differenzierung derjenigen Buchstaben ausdrücken, mit denen ihre Zählstellen zusammentrafen und deren ursprüngliche Tonhöhen eine halbe Tonstufe tiefer lagen. Wir begegnen demnach in dieser Zahlzeichenschrift einem halbierten Alpha (Hemialpha), das wie ein liegendes Tau aussieht, einem Hemitheta, Hemiomikron, deren linke Hälften den tieferen, deren rechte Hälften den höheren der beiden Halbtöne darstellen. Andere Buchstaben, die nicht halbiert werden konnten, wurden einander gegenübergestellt, wie das Digamma und das chalkydische Gamma, welch letzteres wie ein liegendes Lambda aussicht und bisher seit Alypius dafür angesehen wurde. — Da bei Halbierung der Saite die höhere Oktave durch den nächsten Buchstaben bezeichnet worden war, so machte sich beim Weiterzählen diese Art der Oktavenbezeichnung naturgemäfs auch für die übrigen Töne — wenigstens in den meisten Fällen — geltend. Einige der Buchstaben kamen nicht zur Verwendung, weil sie auf derselben Tonhöhe standen, wie ihre Nachbarbuchstaben, nämlich: Beta (= Alpha), Delta (= Epsilon), Rho (= Pi) und Tau (= Hemialpha).

Das ganze aus 16 Zahlzeichen bestehende Tonsystem des Pythagoras ist somit folgendes:

	(Tau)	(Delta)	Eta	Lambda	Hemiomikron
	Hemialpha	Epsilon	Hemitheta	Hemimy	Pi
	(Beta)	Digamma	Jota	Ny	(Rho)
	Gamma	Zeta	Kappa	Hemixi	Sigma
Tonhöhe	A (B)	D (Es)	Fis (G)	H (c)	e (f)
	a (b)	d (es)	G (As)	c (des)	E (F)
		$\bar{d}$ ($\bar{es}$)	g (as)	$\bar{c}$ ($\bar{des}$)	$\bar{e}$ ($\bar{f}$)
			fis (g)	h (c)	



Pythagoreischer Quintenzirkel.

* * *

Auf diesem Quintenzirkel beruht das System der antiken Tonarten, welches von *Ambrosius* und *Gregor* im wesentlichen acceptiert wurde und der ganzen mittelalterlichen Musik zum Fundament diente. Jede dieser Tonarten ist als eine Reihe von Quinten aufzufassen, welche, in eine einzige Oktave zusammengedrängt, die Tonleiter ergeben. Z. B.:

Quintenreihe: C — G — d — a — $\bar{e}$ — $\bar{h}$ — $\bar{\bar{fis}}$
Skala: C D E Fis G A H c

In dem obigen Beispiel werden von dem Ausgangston C aus alle Quinten nach oben zu gebildet. Es ist dies die griechische hypolydische Tonart, welche im Mittelalter die lydische Tonart genannt wurde. Dieselbe ist wegen des übermäfsigen Quartenschrittes c — fis zur Melodiebildung nicht besonders geeignet. Der diametrale Gegensatz würde die Tonart sein, welche alle Quinten nach unten zu bildet, also den Ton fis zum Ausgangston hat:

C — G — d — a — $\bar{e}$ — $\bar{h}$ — $\bar{\bar{fis}}$ (Quintenreihe)
Skala: Fis G A H c d e fis

In dieser Tonart, der mixolydischen der Alten, bewegt sich die tiefergreifende Melodie des Seikilosliedes, welches vor einigen Jahren (in Stein gehauen) aufgefunden und kürzlich in meiner bei Breitkopf & Härtel erscheinenden Bearbeitung zum erstenmale aufgeführt worden ist.

Der Charakter dieser Tonart ist (der durchweg abwärts gebildeten Quintreihe wegen) der tiefster Trauer. Das beregte Liedchen lautet in meiner deutschen Übersetzung:

So lang' du lebst, wandl' im Licht,
Über Unglück gräm' dich nicht,
Der Lebensfaden reicht nicht weit,
Das Ende fordert ab die Zeit.

Die beiden übrigen vor nicht langer Zeit aufgefundenen und ebenfalls bei Breitkopf & Härtel in meiner Bearbeitung erschienenen antiken Musikreste, der Hymnus an Apollo und das Fragment einer Euripideischen Originalpartitur aus des grofsen Tragöden Orestes bewegen sich in der Lieblingstonart des klassischen Altertumes, der dorischen. Diese Tonart steht der oben erwähnten mixolydischen insofern am nächsten, als sie fast alle Quinten mit ihr gemein hat und nur eine einzige nach oben zu bildet. Der direkte Gegensatz dazu ist diejenige Tonart, welche nur eine Quinte nach unten, alle übrigen nach oben zu bildet, die lydische der Alten (später ionische genannt): unsere Dur-Tonart.

In der Mitte des Systems liegt die Tonart, welche drei Quinten nach oben und ebensoviel nach unten zu bildet. Sie hiefs im klassischen Altertume die phrygische Tonart und wurde von Gregor der erste Kirchenton genannt.

Alle diese Tonarten sind sogenannte diatonische. Früher hat es noch andere Tonreihen gegeben, in welchen gröfsere Schritte als der Ganzton vorkamen: die uralte fünftönige Tonleiter und die Harmonie (Enharmonie) der Griechen. Letztere scheint bei den Blasinstrumenten (Flöten) am gebräuchlichsten gewesen zu sein und zwar deshalb, weil die Holzblasinstrumente der Alten den Gesetzen der gedackten Pfeifen unterworfen waren und demnach die natürliche (durch den 4. Oberton hervorgerufene) Terz ganz von selbst zum Vorschein brachten. Dieser Terzschritt gelangte bei Bildung von Melodieen zu so aufserordentlicher Beliebtheit, dafs man den dazwischenliegenden diatonischen Ton (Diatonos) ganz wegliefs und sich in Wendungen bewegte, welche die Töne d e f a auf- und abwärts öfters wiederholten.

Noch im Apollohymnus (ca. 280 v. Chr.) sind erhebliche Überreste dieser alten Harmonie zu finden. Der Euripideische Chor aber (408 v. Chr.) bewegt sich überhaupt in diesem melodischen Fahrwasser. Die Singstimme hat hier (teilweise auch im Apollohymnus) noch einen Zwischenton und zwar den durch die Diatonik gebotenen tieferen Ton f, welcher sich von dem f der Blasinstrumente etwa um $^1/_{10}$ Ton unterscheidet. Bei accentuierten Silben wird das höhere, bei nicht accentuierten das tiefere f gesungen, genau so wie bei uns, wenn im a-capella-Gesange auf absolute Intonationsreinheit gesehen wird.

Die Pythagoreischen Zahlzeichen (Instrumentalnoten), von denen oben die Rede war, sind in diesem Euripideischen Fragmente bei den verschiedenen kurzen Zwischenspielen der Bläser als Notenzeichen angewendet worden. Die Singstimme dagegen hat als Notenzeichen Buchstaben des neueren ionischen Alphabetes.

In diesen altgriechischen Chorgesängen ist der Ursprung der Oper zu suchen. Der Hymnus an Apollo ist ein glänzendes Probestück heidnischer Liturgie (λειτουργία), und das Seikiloslied mit seiner schönen geschlossenen Melodie ein Prototyp des späteren christlichen Chorales.

Lose Blätter.

Das Heiligenstädter Testament Beethovens. Das nachfolgende Testament Beethovens ist das interessanteste Schriftstück vom grofsen Meister und geeignet, unser tiefstes Mitgefühl mit dem vom Schicksal so hart Getroffenen zu erwecken. Es lautet: »O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wifst nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet! Mein Herz und Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst grofse Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, dafs seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden betrogen, endlich zu dem Überblick eines dauernden Übels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen. Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mufste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestofsen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub! Ach wie wäre es möglich, dafs ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der gröfsten Vollkommenheit besafs, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewifs haben, noch gehabt haben! — O ich kann es nicht! — Darum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gern unter euch mischte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden mufs. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feineren Unterredungen, wechselseitigen Ergiefsungen nicht statt haben. Ganz allein fast und so viel als es die höchste Notwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter mufs ich leben. Nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heifse Ängstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. — So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten liefs. Aber welche Demütigung, wenn jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte und ich auch nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, und es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt

eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben, so wahrhaft elend, dafs mich eine etwas schnelle Veränderung aus dem besten Zustand in den schlechtesten versetzen kann. Geduld — so heifst es, sie mufs ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschlufs sein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht ist es besser, vielleicht nicht. Ich bin gefafst. — Schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philosoph zu werden! Es ist nicht leicht, für den Künstler, schwerer als für irgend jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weifst, dafs Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, dafs ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich einen seinesgleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Empfehlt eueren Kindern Tugend; sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elende gehoben; ihr danke ich nebst meiner Kunst, dafs ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — — — So war's geschehen; — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir, trotz meinem harten Schicksale doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen; doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande. — Komm, wann du willst, ich gehe dir mutig entgegen. Lebt wohl und vergefst mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; seid es!

Heiligenstadt am 6. Oktober 1802.

Ludwig van Beethoven.

(Aufsen) Heiligenstadt am 10. Oktober 1802.

So nehme ich denn Abschied von Dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung, die ich mit hierher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilet zu seyn, sie mufs mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden. Fast wie ich hierher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Mut, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden. O Vorsehung, lafs einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen? — Nie? — nein es wäre zu hart!« —

Aus: Weber, Missa solemnis.

Deutsche Musik und ein deutscher Musikdirektor in Amerika. Der Nördlinger Anzeiger schreibt folgendes: Einem von Herrn Musikdirektor *Trautner* in liebenswürdiger Weise uns zur Verfügung gestellten Briefe des Direktors des »Conservatorio Nacional de Musica« in Santiago de Chile, Herrn Dr. *Harthan* (gebürtig aus Neuses bei Kronach in Oberfranken), datiert vom 15. Febr. 1897, entnehmen wir nachstehende Schilderung, die manche von unseren geehrten Lesern interessieren dürfte.

». . . . Wie Du weifst, reisten wir Anfang März von der Heimat aus über Antwerpen, London, Cap Verdische Inseln (wo ich Mohrengottesdienst mit ergötzlicher Musik am Karfreitag gehört), Montevideo (schöne Stadt), Falklandsinseln, wo eine an Bord sich befindende Dorfmusik aus der bayerischen Pfalz ein — Konzert!! gab und wir auf dem Dampfer einen kleinen Ball veranstalteten (südlichster Kulturort der Erde!), weiter über Puntha Arenas in der Magalhäesstrafse (grofsartige Natur mit Gletschern, Urwäldern und herrlicher Vegetation), Corral (Abstecher mit Boot nach Valdivia) Coronel (Abstecher nach Lota, um den Park zu besichtigen, der als einer der schönsten der Welt gilt), Talcahuano (Besuch von Concepcion) nach Valparaiso, wo wir am 8. Mai landeten, um am 10. Mai hieher zu fahren. Am 1. Juni übernahm ich die Leitung des Konservatoriums offiziell mit dem aus Chilenen, Franzosen, Italienern, Spaniern und einigen Deutschen bestehenden Lehrerpersonal und über 600 Schülern. Verschiedene Neuerungen habe ich seitdem eingeführt und bin eben (wir haben jetzt Sommerferien) dabei, eine radikale Reform durchzuführen, zu der ich vor einigen Tagen mit Hilfe des Ministers die Zustimmung der beiden Kammern erhielt. Ich habe das Beamtenpersonal, das bisher aus Subdirektor, Generalinspektor, Inspektor für die weibliche Abteilung, Sekretär, Archivar und Mayordomo bestand, auf drei Ämter zu reduzieren und im Lehrerpersonal durchgreifende Veränderungen vorzunehmen. Da mein Plan seit geraumer Zeit bekannt und eifrig diskutiert war, so bin ich öfters, namentlich von italienischer Seite aus, Gegenstand des Angriffs in der Presse gewesen. Die Italiener, die auf dem Gebiete der Musik in Süd-Amerika bis jetzt ungehindert geherrscht hatten, fühlen hier allgemach, dafs ihnen der Boden unter den Füfsen wackelt. Auch habe ich in einem langen Artikel: Das »Conservatorio Nacional und unsere musikalische Erziehung« die Aufgabe des Instituts und die seitherigen Unterlassungssünden eingehend besprochen und der italienischen Oper den Platz angewiesen, der ihr gebührt. Wenn unsere heimatlichen Musiker die Ignoranz und Arroganz der Italiener in Südamerika, in Rufsland, Spanien etc. kennen würden, sie würden sich nicht mehr so leicht entschliefsen, den Machwerken eines Leoncavallo, Mascagni etc. zuzujubeln. Ihre wirklich grofsen Meister kennen diese Leute nicht einmal, von Palestrina, Scarlatti Lotti etc. haben sie keine Ahnung; in den Kirchen singen sie Opernarien und spielen mit einem Bettelorchester und einem aus Opernchoristen gebildeten Chor Verdi'sche Opernfinale. »Kennen sie meinen Lehrer P.« fragte mich gelegentlich einer, der eine Leierkastenmusik staccatissimo auf der Orgel gespielt hatte und nun meine Bewunderung im Beisein des Erzbischofs herausforderte. »Nein.« »Aber er ist der gröfste Meister Europas.« »So — sagte ich, — waren Sie denn schon einmal in Deutschland und kennen Sie vielleicht zufällig die Orgelmusik eines gewissen Joh. Seb. Bach?« »Welche Frage, Herr; Sie beleidigen mich. Bach war einer der gröfsten Meister der Welt, aber seine Musik ist nicht für uns, sie ist Kopf-, keine Herzensmusik.« »Aber Ihrem Spiel merke ich nicht an, dafs Sie eine Note von Bach kennen, Herr« — sagte ich — und zum Erzbischof gewendet sagte ich: »Verzeihung Ew. H., dies was dieser Herr spielte, war Musik für die Strafse, nicht aber für die Kirche.« Das war stark und wirkt für lange Zeit, um so mehr als mir eine Stunde später der Erzbischof für mein Spiel eine mit Brillanten besetzte Feder im Kreise der auserwähltesten Gesellschaftsmitglieder überreichte, — die höchste Auszeichnung, die er verleiht. Indessen habe ich ca. 10 Konzerte gegeben, auch den »Messias« mit einem Chor von 100 und einem Orchester von 42 Personen zweimal in deutscher Sprache aufgeführt — etwas, was man noch

vor kurzem nicht für möglich gehalten hätte, schon weil die hier lebenden Deutschen nicht sehr zahlreich sind und weil sie sich in verschiedene Gruppen teilen. Für März habe ich Mozarts Requiem und einige andere kleine Werke vorbereitet, wozu auch hiesige beigezogen sind. Wenn ich nur die Kraft behalte, so hoffe ich, dafs es in 2 Jahren mit dem musikalischen Geschmack hier anders aussieht, wie heute. Aber es lastet viel auf mir, und ich mache mir die Sache nicht leicht, wie Du Dir denken wirst. Im übrigen lebt es sich hier sehr gut, besser als in irgend einer europäischen Grofsstadt. Das Klima — jetzt im Sommer allerdings heifs — ist sehr gut, fast stets Sonnenschein, und vom Winter merkt man aufser einigen neblig-regnerischen Tagen nicht viel. Da wir die sehr hohen Cordillerenberge sehr nahe haben mit ihrem ewigen Schnee und da Santiago überhaupt hoch liegt, sind die Nächte stets kühl, auch im Hochsommer. Dadurch wird die hiesige Hitze weit erträglicher, als sie drüben ist, beispielsweise in Berlin. Einige 4—5 Erdbeben haben wir auch schon erlebt, das letzte vor 8 Tagen. Dagegen giebt's hier keine Gewitter. Nun genug für heute; schreibe mir auch einmal über Deine Erlebnisse! Mit herzlichem Grufs Dein Harthan.«

(Nachdruck verboten.)

Ein Gedicht von P. Cornelius. In der von *Adolf Stern* herausgegebenen und mit einer Biographie versehenen Gedichtsammlung des Dichter-Komponisten *Peter Cornelius*, geb. am 24. Dezember 1824 zu Mainz, gest. am 26. Oktober 1874 zu München, ist nachstehendes Gedicht an den früheren Universitätsmusikdirektor *Wilhelm Stade* in Jena, nicht enthalten. Die Leser dieser Blätter dürfte dieses eigenartige Poëm des leider zu früh heimgegangenen Komponisten interessieren. Mir hat der Zufall seine Originalniederschrift in die Hand geliefert. Mit Bestimmtheit ist anzunehmen, dafs *Peter Cornelius*, Ostern 1856 am 23. März, noch auf der »einsamen Bernhardshütte« weilte, beschäftigt mit der Arbeit »des Barbier von Bagdad.« Das Gedicht lautet:

»Stade! Würdiger Freund! Musenbegeisterter!
Ächter Jünger der Kunst, heiliger Sehnsucht voll
Nach dem Borne des Schönen,
Der das Dürsten der Seele stillt.

Längst ersehnte mein Herz volleren Klanges Dir,
Als der hastige Grufs flüchtiger Frist vergönnt,
Dir im Liede zu sagen,
Wie es treulichen Schlags Dir schlägt.

Weil nun schmeichelnder Lenz jeglichen Keimes Trieb
Zieht mit sanfter Gewalt kosenden Hauchs empor,
Will die Blume der Freundschaft
Mit erblühen im goldnen Licht.

Oft weht innig ein Grufs deines Gemüths mich an,
Wenn in traulicher Stund' eine der Weisen ich
Leis anstimme, die Sängern
Frührer Zeit du entlehnt, und mit

Tief empfundenem Klang freierer Harmonie,
Mit dem regeren Puls unserer Zeit beseelt.
Sie bezeichnen Dich ganz;
Du nur konntest und thatest dies.

Wachs' und blühe denn, Freund, Sinnender! Sinniger!
Immer volleren Klang gönne die Muse Dir.
Was du schaffest und wirkest
Fördert schöneres Kunstgedeih'n.

Und wir fühlen es, Freund, herrlichster Preis ist dies.
Walte, Glück! in der Welt, theile die Gaben aus,
Uns vergönne nur Ausstrom
Edlen Inhalts in schöner Form.

Dann fügt irdischer Kampf ewigen Zwecken sich
In Gebilden der Kunst, unseres Geists ein Hauch
Mündet selig im reinen
Aethermeer eines höh'ren Seins.

Ostern, 1856. Cornelius.

P. S. *Schreiber*,[1]) welcher dies las,
Während Schreiber dieses schrieb,
Rief: An Stade ist das?
Den Kerl hab' ich auch so lieb!
Dafs du schon fertig bist, ist schade,
Du solltest grüfsen von mir den Stade.
Drum den Vers noch auf hinkenden Füfsen:
Schreiber läfst Stade herzlich grüfsen.

Friedrich Wilhelm Stade, geb. am 25. August 1817 zu Halle a. S., war Schüler von Friedrich Schneider in Dessau. Nach Absolvierung seiner Studien wurde er als Universitäts-Musikdirektor nach Jena berufen, in welcher Zeit er sich mit der Bearbeitung ein- und mehrstimmiger Lieder aus dem 13., 15. und 16. Jahrhundert beschäftigte. Während seines Aufenthaltes in Jena trat Stade in engste Beziehungen zu Cornelius, der seit dem Jahre 1850 in Weimar lebte. Im Jahre 1860 folgte Stade einem Rufe als Hofkapellmeister und Organist nach Altenburg, welche Stellung er bis vor kurzer Zeit innegehabt hat.

Gotha. von Ebart.

[1]) Ob hier nur ein Namensspiel in Frage, oder ob Liszt's Schüler, Ferdinand Schreiber, gemeint ist, konnte ich leider nicht feststellen.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 19. April. Der Zeitabschnitt, über dessen musikalische Ereignisse ich heute zu berichten habe, beginnt mit einem vaterländischen Feste und schliefst mit einem kirchlichen ab. Und es ist von der Hundertjahrfeier bis zum Ostertage viel musiziert worden. Im Opernhause erschien zunächst die mit Musik von *F. Hummel* reichlich ausgestattete dramatische Legende »Willehalm« von *E. v. Wildenbruch*. Sie ist sehr gut gemeint, aber sehr langweilig, die Dichtung ebenso, wie die Musik. Einmal nur fand eine öffentliche Aufführung statt. An Strohfeuer erwärmt man sich nicht, wie sehr es auch prasseln, so hoch seine Flamme auch schlagen mag. Nicht nur im Opernhause, man verherrlichte den Jubeltag der Geburt unsers alten Kaisers auch durch Musikaufführungen in der Kirche, im Zirkus und im Börsensaale. Der Liebe und Freude wurde in Tönen beredter Ausdruck gegeben. Die Kritik feierte mit. Die cyklischen Konzerte der grofsen Vereinigungen sind gleich denen der Kammermusik-Vereine und der Einzelkünstler zu Ende, und wenn auch des Guten viel, so haben sie doch in den letzten Wochen an Neuem nichts gebracht. Als letztes Abonnements-Konzert gab die Singakademie *Händels* »Messias«, der »Ochs'sche Verein« *E. Tinels* »Franziskus« (der bei wiederholtem Hören geringeren Eindruck macht), die Königliche Kapelle die »Neunte Symphonie« u. s. w. Jetzt aber haben die grofsen Gesang- und Instrumental-Vereine neue Konzerte als Erinnerungsfeiern für Brahms angezeigt. Auch das Joachim-Quartett ladet schon zu einem Brahms-Abende ein. Alle haben ja eine reiche Auswahl jeder Gattung von Konzertmusik in den Werken des heimgegangenen Tonmeisters, den der Überschwang als das letzte der vier unsterblichen B zu feiern liebt. Ich meinerseits finde zwischen *Bach* und *Beethoven* auf der einen, *Bruckner* und *Brahms* auf der andern Seite doch einen sehr merklichen Abstand und meine, die Unsterblichkeit der zwei Älteren werde wohl noch ein

wenig länger dauern als die der beiden Andern. In der Charwoche hatten wir die übliche Aufführung des wundervollsten aller Musikwerke, der *Bachschen* »Matthäus-Passion«, die in fast siebzigjähriger Übung (seit 1829) der Singakademie in Fleisch und Blut übergegangen ist, und die sie auch diesmal wieder gar herrlich vorführte. Aber erfreulicher erschien mir noch die Ausführung des Werkes durch den »Mengeweinschen Oratorien-Verein«. Nicht etwa, weil sie so kunstgerecht gewesen wäre, — im Gegenteil, daran fehlte doch einiges —, sondern deshalb, weil sie ein Volkskonzert im edelsten Sinne bildete. Für den ganz geringen Preis von 25 Pfg. schon gab es einen Stehplatz in der Kirche, die natürlich Kopf an Kopf gefüllt war. — Warum veranstaltet man nicht regelmäfsig solche Aufführungen für den kleinen Bürger und Arbeiter! Schon vor mehr als 20 Jahren schlug ich vor, die grofsen Gesangsvereine möchten jedes einstudierte Oratorium, nachdem seine übliche Vorführung in der Singakademie die erforderliche Einnahme erzielt habe, in der Kirche für einen ganz geringen Eintrittspreis wiederholen. *Jul. Stockhausen*, damals Leiter des »Sternschen Gesangvereins«, schrieb mir, das wolle er sich merken; und er thats auch. Wie, wenn jetzt Prof. *A. Becker* den Gedanken wieder aufgriffe und mit dem unter seiner Leitung stehenden königlichen Domchore ausführte! Er hat ja gröfsere Gewalt über seine Sänger als sonst ein Chorleiter, falls es dessen für die Proben bedürfte. Doch das Repertoir des Institutes ist so weit und so wertvoll, dafs besondere Vorbereitungen zu den »Volkskonzerten« nicht notwendig wären. Sollte ein gröfseres Werk wünschenswert erscheinen, so denke ich zunächst an die herrliche Passionsmusik von *H. Schütz*. Wahrlich, eine dankbare und ehrenvolle Aufgabe giebt es da zu lösen! — Nach mehrjähriger Pause wurde in der Osterwoche wieder eine Aufführung des *Graunschen* »Tod Jesu« von einem sonst unbekannten Chorvereine angezeigt. Es gab Jahre, wo man während der Passionszeit diese Cantate fünfmal aufführte. Kaiser Wilhelm I. war es von Jugend auf gewohnt, sie im Kreise der königlichen Familie zu hören, und so lange er noch Konzerte besuchte, führte seinetwegen die Singakademie dasselbe alljährlich auf. — Man braucht ja von seinem musikalischen Werte nicht hoch zu denken, um es doch zu bedauern, dafs es fast ganz vergessen ist. Es hat für uns in Berlin auch sozusagen historische Bedeutung, da es, hier erstanden, die Musik ist, an der sich über hundert Jahre hindurch unsere Voreltern erbauten. Gottlob, dafs bei uns der Sinn für Höheres geweckt ist! — Auf dem Gebiete der Bühnenmusik steht uns erfreulicherweise eine neue Volksoper in Aussicht. Eins der prächtigsten Gebäude, das »Theater des Westens«, konnte sich als Schauspielhaus nicht halten und wird in der nächsten Zeit billige und gute Opernvorstellungen geben. — Die Operette, welche seit Jahren schon ein kümmerliches Dasein fristet, hat hier vorgestern mit zwei neuen Werken wieder auf zwei Bühnen gleichzeitig einen argen Mifserfolg erfahren. Im »Theater Unter den Linden« fiel »Cognac-König« von *F. Wagner*, im »Lessing-Theater« fiel »Toladod« von *Audran* vollständig durch. In dem letztgenannten Stücke ist die Musik gefällig, die Fabel aber langweilig und gemein. — Die Königliche Oper gab uns auf eine nicht unbeträchtliche Forderung eine Abzahlung, leider nicht in Edelmetall. Lange harrte schon des jungen Tonsetzes *V. Hansmann* einaktige Oper »Enoch Arden« der Aufführung. Man hatte sie nach der Einstudierung sogar schon zurückgelegt, als ein höherer Wille sie dennoch auf die Scene rief. Seltsam ist es, dafs das durchaus undramatische Gedicht *Tennysons* so ziemlich gleichzeitig von drei Text- und Tondichtern für die Bühne bearbeitet wurde. *Carl Wilh. Marschner* heifst der »Buchmacher« unserer Oper. Er hat es herzlich ungeschickt angefangen, sein Libretto herzustellen. Die *Tennysonsche* Poesie trieb er durch handwerksmäfsige Veränderungen am Gedichte und durch eine teils sentimentale, teils plumpe Sprache aus. Die Bühnenform gestaltete er nach alte Schablone. Bauern reden wie eine empfindsame Putzmacherin; wer auftritt, singt eine Arie, und wenn er auch viel Wichtigeres zu thun hätte; die Personen erzählen sich lang und breit, was sie selbst gemeinsam erlebt haben; soll einer den andern nicht bemerken, so hat dieser sich umzudrehen — und was dergleichen abgethane, unnatürliche Bühnengepflogenheiten mehr sind. — Besser als die »Dichtung« ist die Musik. Besser, aber nicht gut. Der Tonsetzer ahmt nicht direkt nach, hat aber auch keine ausgesprochene Eigenart. Eben, weil beides nicht der Fall ist, weil er schon mit einer gewissen Sicherheit den musikalischen Opernapparat handhabt und nichts schlecht macht — freilich auch nichts gut — so glaube ich nicht an seine Zukunft. — Es war eine wahre Wohlthat, als man nach dieser Musik *Mozarts* jugendfrische Komposition zur »Entführung« hörte. Da konnte das Ohr sich wieder laben. Aber mit der vorhergegangenen neuen Oper hat doch die alte auch das gemeinsam, dafs ihr Libretto heute recht dürftig erscheint. Ach, es blüht so manches ab, nirgends aber so schnell wie auf der Opernbühne, falls es nur Mittelgut ist! Was galt vor einem Menschenalter noch *Auber*, und wie steht es jetzt um seine Spieloper! »Ja, man kann sie nicht mehr geben, wie früher!« Das höre ich von allen Seiten mir entgegnen. Warum nicht? Sind unsere Künstler unbegabter, ungeübter jetzt? Das letztere vielleicht in der »Conversationsoper«. Aber hätte diese nur ein anteilsvolles Publikum, es würden ihr bald eine Menge vortrefflicher Sänger erstehen. Warum wirft sich alles auf das Studium der Wagneropern? Weil ihnen augenblicklich das stärkste Interesse zugewandt ist. — Unser jetzt einstudierter »Maurer« wurde gleich der »Entführung« in fast allen Rollen sehr gut gegeben, doch lebhafte Teilnahme erweckten beide Opern nicht. Aber zu »Tristan und Isolde« war, als es vor acht Tagen wieder gegeben wurde, das Haus schon vormittags ausverkauft.

Rud. Fiege.

Dresden. Nun haben wir es auch gehört, das vielumstrittene Werk. — Im letzten der zwölf Sinfonie-Konzerte unsrer kgl. Kapelle kam *Richard Straufs* Tondichtung: »Also sprach Zarathustra« zu Gehör. Ungeteilt war einzig die Aufnahme der Wiedergabe, die das Werk unter *Schuchs* Leitung fand. Dieses selbst stiefs im Auditorium auf einigen Widerstand — den wir begreiflich und sogar entschuldbar finden. Einmal liegt etwas Rücksichtsloses in jeder genial veranlagten Persönlichkeit; der Bruch mit dem Hergebrachten, das ist ja, äufserlich betrachtet, das Bethätigen ihres schöpferischen Vermögens. Dann ist es gerade um den in Rede stehenden Autor ein besonderes Ding. Genialität der Veranlagung wird man ihm nicht absprechen können, aber ebensowenig das, dafs etwas seelisch und geistig Überreiztes, etwas Schrullenhaftes, derselben beigemengt ist. Eine starke Neigung zu spitzfindiger Dialektik und zur Ironie macht ihn eigentlich unfähig dazu, in der absoluten Musik, die nun einmal ihre Welt in der Welt der Empfindungen hat und die Regungen des Intellekts — vide Beethoven — nur insoweit gebrauchen kann, als sie sich in »Bewegungen des Gefühls« umsetzen, seine Gröfse zu finden. Für ihn wäre es besser, für das Ausströmen seiner Begabung vorteilhafter, das Wort, die Vokalmusik, in seinen Bereich zu ziehen. Nichts konnte dies wieder eindringlicher predigen als das in Rede stehende Tongedicht. Gewifs ist es lächerlich zu sagen, *Straufs* habe Nietzesche'sche Philosophie in Töne setzen wollen. Dafs das ein Unding, das zu erkennen, war er »absoluter Musiker« übergenug. Nicht aber genug war er es, die poetischen Anregungen, die ihm *Nietzsche* gab, so zu »verdauen«, dafs er des »Programms« ledig wurde und eine eigene Logik für sein Werk fand. Er hätte ja dann erkennen müssen, dafs die Dissonanz als Selbstzweck unmusikalisch ist, dafs es bei einem musikalischen (und schliefslich bei jedem) Kunstwerk auf das Lösen der Dissonanzen ankommt und hätte das »Programm«, demzufolge er mit dem grofsen Fragezeichen, dem »ungelösten Rätsel des Weltalls«, schliefsen mufste, über Bord geworfen. Aber wie gesagt, um sich zu dieser Höhe der Kunst und Weltanschauung emporzuarbeiten, dazu sitzen Herrn *Straufs* die Satanasse Schrullenhaftigkeit, Ironie etc. viel zu scharf im Nacken. Ihn reizte es gerade, die beiden gegensätzlichen Hauptmotive in C und H nicht zur Vereinigung kommen zu lassen. — Dies unser Urteil über das Werk in seiner Gesamterscheinung. Die Betrachtung der einzelnen Teile könnte es nur bestätigen. Leuchtend tritt allenthalben die starke musikalische Begabung des Komponisten zu Tage. Die Themen und Motive tragen den Stempel kraftvoller Prägung und ihre Verwertung und Verwendung zeigt ein gestaltendes »Ich«, aber der faustisch grübelnde Zug, die Neigung zum Dialektisieren und Spintisieren schlägt ihm immer wieder ein Schnippchen. So finden wir neben erhabenen ernsten Akkorden und gregorianischen Weisen, neben

Melodien von Innigkeit und Andacht und brillanten Tanzthemen Schrullenhaftigkeiten aller Arten, wühlende Bässe, infernale Härten in der polyphonen Türmung der Themen etc., wie ja doch auch die der Bildung musikalischer Substanz feindliche 7fache Teilung der Geigen, 3fache Teilung der Celli und Bratschen und andere absonderliche Instrumentaleffekte nur als Kopfschütteln erregende Wunderlichkeiten zu bezeichnen sind. Otto Schmid.

Leipzig. Am 1. April nahm die Gewandhaussaison mit dem zweiundzwanzigsten Konzert ihren Abschlufs, und Herr Kapellmeister *Nikisch* legte damit das zweite Jahr seiner Amtierung mit einer in jedem Sinne hervorragenden Wiedergabe von *Schuberts* unvollendeter H-moll-Symphonie und mit *Beethovens* »Neunter« aufs rühmlichste zurück. Die Wohlausgeglichenheit des Soloquartetts in der Besetzung mit Frau *Gmürr-Harloff* aus Weimar, Frau *Louise Geller* aus Magdeburg, den Herren *Pinks* aus Leipzig, *H. R. v. Milde* aus Dessau, die Sicherheit des Chores, die hinreifsende Pracht des Orchesters sicherten dem Beethovenschen Riesenwerk, das jedem Zeitensturme trotzt, eine unvergefslich bedeutsame Reproduktion. Mehr noch wie im Vorjahre fanden Neuheiten Berücksichtigung; wenn auch nicht alle als »Treffer« zu bezeichnen waren, und höchstens zwei oder drei »Nieten« unter ihnen sich befanden, so ist solches Verfahren gewifs nur gut zu heifsen. Dafs die Direktion sich Zeit nimmt, sensationelle Ungeheuerlichkeiten von der Farbe des »Also sprach Zarathustra« und Ähnliches von *Rich. Straufs* darzubieten, ist ihr wahrlich nicht zu verdenken: mit ihr erblicken wir in solchen Monstrositäten keinesfalls das wahre Heil der Kunst und die Geschichte lehrt uns, dafs alle jene Schwarmgeister, die das Oberste zuunterst zu kehren unternahmen, früher oder später von der Nemesis ereilt wurden. Wie recht und billig standen die Symphonieen von *Brahms* (die ersten drei) und mehrere seiner Chorwerke im Vordergrund der Programme. Wer hätte freilich ahnen können, dafs der Meister, der alle diese tiefgründigen Tondichtungen ins Leben gerufen, so früh schon seine Augen schliefsen würde? Mit bestem Gewissen darf die Gewandhausdirektion behaupten, in den letzten zehn Jahren sehr viel zur rechten Würdigung der *Brahms*schen Muse beigetragen und damit andern Instituten das beste Beispiel gegeben zu haben. Von den Grofsmeistern der Klassizität war *Beethoven* mit sechs, *Mozart* mit zwei (g moll, D dur ohne Menuett), *Haydn* leider nur mit einer Symphonie vertreten. Wenn man oft genug beobachten kann, wie unmittelbar gerade in der Gegenwart die Heilkraft der *Haydn*schen Naivität auf die Hörerschaft einwirkt, so liegt der Wunsch nahe genug, man möchte ihm weiterhin eine reichlichere Berücksichtigung angedeihen lassen und aufser auf die altbekannten Werke wie Militärsymphonie, die mit dem Paukenwirbel, Paukenschlag, Oxfordsymphonie etc. auch einmal auf minder geläufige, und doch ihnen ebenbürtige zurückgreifen. — Auch der Lifstverein hat seinen auf acht Abende erweiterten Cyclus am 6. April in der nahezu ausverkauften Alberthalle zum Abschlufs gebracht. Die verstärkte Chemnitzer Stadtkapelle und Herr Hofkapellmeister *Hermann Zumpe* aus München hatten ihre Mitwirkung zugesagt; nachdem sie dem Andenken des am 3. April heimgegangenen Meisters *Brahms* mit seiner »tragischen Ouvertüre« ein würdiges Verehrungsopfer dargebracht, verrichtete sie ihre Hauptthaten aufs rühmlichste mit der hintereinander folgenden Ausführung der drei *Beethoven*schen Leonorenouvertüren; an fulminanter Wirkung steht zwar die erste hinter den beiden andern zurück und doch welch symphonisches Mark entquillt auch ihr! — Frau Kammersängerin *Wittich* von der Dresdener Hofoper widmete zwei Liedern von *Brahms* (»Immer leiser wird mein Schlummer«, »Ständchen«) und »Er ist's« von *Schumann* den edelsten, seelenvollen Ausdruck; eine Scene und Arie aus *R. Smareglias* »Cornelius Schutt« erwies sich als zu inhaltslos, als dafs damit die geschätzte Künstlerin, trotz allen Aufgebots ihrer Vorzüge, hätte nachhaltigeren Eindruck erzielen können. — Der junge, bisweilen etwas absurd sich gebärdende Pianist *Otto Hegner* gewann dem technisch höchst anspruchsvollen, mehr von geistreichem Calcul als spontaner Erfindungskraft zeugenden *d'Albert*schen E dur-Konzert (No. 2) immerhin günstige Seiten ab; er sah sich zu einer Zugabe veranlafst (h moll-Rhapsodie von *Brahms*). Der *Wagner*sche »Kaisermarsch« (als Nachklang zur Säkularfeier für Kaiser Wilhelm I.) krönte prachtvoll den Abend. — Mit einer durchaus würdigen Aufführung von *Joh. Seb. Bachs* »Johannispassion« erwarb sich der Bachverein und sein strebensfreudiger Leiter Herr Kapellmeister *Sitt* am 8. April in der Thomaskirche ein hochschätzbares Verdienst. Mag sie in der Tiefe des Gesamteindrucks zurückstehen hinter ihrer sechs Jahre jüngeren, 1729 zum erstenmale aufgeführten Matthäuspassion, so enthält dennoch auch sie so manches Gewaltige (Herr, unser Herrscher), Gemütsinnige (Ich komme Herr Jesu mit freudigen Schritten), Seelenvolle (Es ist vollbracht), dafs sie im Litteraturschatz unserer protestantischen kirchlichen Tonkunst als kostbares Juwel unzerstörbaren Wert behält. Hätte doch zweifellos sie allein schon dem Haupte des Altmeisters den Unsterblichkeitskranz gesichert. Herr *Eduard Mann* aus Dresden bringt für den Evangelisten ausgezeichnete Deklamation, würdevollen Ausdruck mit; Herr *Hunger* aus Leipzig verlieh seinem Christus Stilgröfse und Empfindungswahrheit; scharf charakterisierte Herr *Eugen Stichling* aus Gotha die Bafsepisoden; mit der Altistin Frl. *Handtke* aus Leipzig, die hilfsbereit für eine erkrankte Solistin einsprang, durfte man, wenn auch Einzelheiten zu wünschen übrig liefsen, immerhin zufrieden sein. — Die gern gesungene Sopranarie kam durch Frl. *Klara Straufs-Kurzwelly* aus Leipzig ebenso klangfreudig als naiv-herzbeweglich zu Gehör. Da die Kapelle des 107. Regiments mit grofser Hingabe der gewichtigen Aufgabe sich widmete, die instrumentalen Soli durch Oboe, Flöte, Viola di Gamba überraschend wirksame Erledigung erfuhren, die ergänzende Orgelbegleitung unter Herrn *Paul Homeyers* Meisterhänden dem Werke zur sichersten und charaktervollen Stütze diente, mufste das Gesamtergebnis, zumal der Chor dank einer wesentlichen Verstärkung von Sopran und Alt gegen früher erheblich zugenommen an durchgreifender Stimmkraft, ein hochbedeutsames werden, das allen daran Beteiligten zur gröfsten Ehre gereicht und nur dazu angethan ist, alle diejenigen eines Besseren zu belehren, die vorher vielleicht für die »Johannispassion« nur ein Achselzucken in Bereitschaft hielten. Wie *Fr. Rochlitz* noch aus dem Munde des Vater *Doles* gehört haben will, hätte Bach im ganzen fünf »Passionen« komponiert; da viele die bisweilen gebrachte »Lukas«passion nicht als echt-Bachisch anerkennen, kommen für die Gegenwart nur zwei in Betracht: doch reichen sie vollständig aus zur Erkenntnis der Gigantengröfse des »Kantors der Kantoren«! — Die bedeutendste That unserer Oper aus letzter Zeit sollte eine Wiederholung der »Götterdämmerung« in gröfsenteils neuer Besetzung werden; leider mufste sie unterbleiben, weil der »Siegfried« erkrankt war und ein geeigneter Gast sich in aller Geschwindigkeit nicht beschaffen liefs. Dafür wurde der ewig junge »Freischütz« eingeschoben und wie trifft er, namentlich bei unserm »Sonntagspublikum«, noch immer ins Schwarze! Bernhard Vogel.

Mannheim. Am 26. März brachte der Verein für klassische Kirchenmusik unter Leitung des Herrn Musikdirektor *Hänlein* in einem gelungenen Konzerte die Johannes-Passion von *Heinrich Schütz* (in der Bearbeitung von *A. Mendelssohn*) zur Aufführung. Das Werk, sorgsam vorbereitet und in abgerundeter Weise zu Gehör gebracht, wufste nicht nur durch die Wechselbeziehungen zwischen Schütz'scher und Bach'scher Musik zu interessieren, sondern fand auch durch seine zahlreichen Schönheiten beim Publikum lebhaften Anklang. Besonders waren die charakteristischen, dramatisch bewegten Chöre von packender Wirkung; die stellenweise etwas monotonen Recitative des Evangelisten und Christus gewannen durch den verständnisvollen Vortrag der Solisten (Hofopernsänger *Rüdiger* — Evangelist, Konzertsänger *Keller* von Ludwigshafen — Christus) an Lebendigkeit und Ausdruck, namentlich wurde die Sterbescene Christi von ihnen ergreifend schön interpretiert. Die zwischen die einzelnen Abschnitte eingeschobenen Bach'schen Choräle hoben das ganze Werk stimmungsvoll und gaben ihm höhere Weihe. Chöre und Choräle wurden a capella mit tadelloser Reinheit der Intonation vorgetragen. Beschlossen wurde das Konzert durch Schlufschor und Choral aus Bachs Motette »Jesu, meine Freude«, welche sowohl textlich nach der in düsterer Charfreitagsstimmung ausklingenden Passion der Freude über Christi Auferstehung Ausdruck gab, als auch mit ihrer Musik auf den hinwies, dem es vergönnt sein sollte, das, was Schütz begonnen, weiter und zur höchsten Vollendung zu führen. Th. H.

Die diesjährige Tonkünstlerversammlung des »Allgemeinen deutschen Musikvereins« findet vom 27. Mai bis zum 1. Juni in Mannheim statt. Aufser einer Matinee, in der nur Kammermusikwerke von Brahms aufgeführt werden, werden sechs Konzerte — drei für Orchester, Chor etc. und drei für Kammermusik stattfinden. Dirigenten sind: *Reznicek*, *Langer*, *Weingartner*, *Straufs*, *Vincent 'Indy* und *Prohaska*. Das Hoftheater bietet 2 Festvorstellungen mit den Opern »Gernot« von d'Albert und »Genesius« von Weingartner. Anmeldungen zur Teilnahme für die Mitglieder des Vereins bis zum 12. Mai bei Breitkopf & Härtel.

Das Sängerfest des Thüringer Sängerbundes wird vom 10. bis 12. Juli in Mühlhausen i. Th. abgehalten.

Heinrich Hofmanns weltliches Oratorium »Prometheus« hatte unter *Pembaurs* Leitung in Innsbruck grofsen, tiefgehenden Erfolg.

Musikdirektor **Trautner** in Nördlingen brachte in seinem 17. Saalkonzert des Chor- und Orchestervereins »Frühling und Sommer« in seinem 18. Konzerte derselben Vereinigung »Herbst und Winter« aus Haydns Jahreszeiten zur Aufführung. In jedem Konzert kamen noch klassische Instrumentalsätze zur Aufführung.

Fritz Lubrichs Männerchorlied: »Deutschlands Friedensgebet« wurde vom Berliner Liederkranz unter *Handwergs* Leitung sehr erfolgreich aufgeführt.

Der Rattenfänger von Hameln betitelt sich ein grofses den Abend ausfüllendes Werk für Chor und Orchester von *Carl Hirsch*. Es wurde am 24. April in Gotha mit grofsem Beifall aufgeführt. Der Komponist war anwesend und wurde sehr gefeiert.

Besprechungen neuer Musikalien und Bücher über Musik.

Riedel, Aug.: Auf welche Weise ist durch die kirchliche Musik erheblicher, als es gegenwärtig geschieht, auf die Erbauung der Gemeinde einzuwirken? Vortrag, im Verlag von A. Kell in Plauen i. V. erschienen. Preis 20 Pf.

Der Verfasser verlangt vom Choralgesang eine angemessene Phrasierung, eine sinngemäfse Dynamik, eine natürliche Rhythmisierung, ein passendes Tempo und führt diese Gedanken in interessanter und geistvoller Weise durch. In Bezug auf den dritten Punkt, natürliche Rhythmisierung mögen seine Worte hier eine Stelle finden, weil sie den Hauptschaden des gegenwärtigen Gemeindegesangs berühren: »Der Grund zu diesem antirhythmischen Benehmen ist jedenfalls darin zu suchen, dafs unsere Väter und Ureltern gewöhnt waren, nach jeder Strophe auf das Zwischenspiel des Organisten zu warten. Dem Zwischenspiel hat man vor wenigen Jahren den Garaus gemacht, das Warten ist geblieben. Wir haben also das Verbot des Zwischenspiels noch nicht ganz überwunden, wir sind auf halbem Wege stehen geblieben. Denn der Abschaffung des Zwischenspiels lag ja entschieden die Absicht mit zu Grunde, dafs das Volk seine Melodieen als ein zusammenhängendes Ganze auffassen und nach und nach die Empfindung verlieren sollte, als sei sein Choral ein musikalisches Stück- und Flickwerk. Der aufmerksame und nicht in Vorurteilen befangene Hörer wird auch heutzutage in den allermeisten Kirchen, die der Grofsstädte nicht ausgenommen, den schönen Zug und den natürlichen Flufs bei den von Haus aus herrlichen Kirchenliedern vermissen und durch die subjektive Willkür, mit der hier ein Taktteil zu wenig, da einer zu viel genommen wird, sich verletzt und abgestofsen fühlen . . . Wenn von einer grofsen Menge Menschen etwas Gemeinsames unternommen werden soll, so mufs unbedingt eine Direktion gegeben werden, die Direktion für den Gesang in der Kirche kann aber natürlicherweise nur von Chor und Orgel ausgehen, die ihrerseits wieder von einem Willen geleitet werden müssen — und die Gemeinde mufs sich diese Leitung von seiten des Chors und der Orgel unbedingt gefallen lassen. Kommt etwas vor, das ihr befremdlich erscheint, so ist es für sie das allerzweckmäfsigste, zunächst auf Chor und Orgel zu lauschen und erst nach erlangtem Verständnis mit einzustimmen, wie schon in der Einleitung gesagt wurde. Wenn freilich Chor und Orgel sich selbst gehen lassen und der Gemeinde ohne Takt und Rhythmus schlotternd vorangehen, dann ist's um die gottesdienstliche Musik schlimm bestellt. Wie kommt es aber, dafs selbst Chor und Orgel, die Berufenen, diese schwere Schuld auf sich laden? — Das hat mit ihrem Schnörkel die dumme Fermate gethan! Diese stammt aus einer Zeit, in der es üblich war, dem ausführenden Musiker seine Aufgabe durch die Schrift nur in allgemeinen Umrissen anzudeuten und ihm die genaue Ausführung selbst zu überlassen. Hierher gehört der Generalbafs, die Koloraturen der Gesangskünstler u. a. m. Wie man den Künstlern heutzutage begegnet, die sich erlauben, an den vorgeschriebenen Noten zu ändern, gleichviel ob nach der negativen oder positiven Seite hin, ist allgemein bekannt. Was würde ein Organist unserer Tage für Augen machen, wollte man ihm zur Begleitung eines grofsen Gesangswerks eine Generalbafsstimme vorlegen; er verlangt mit Recht seine ausgeführte Orgelpartitur. Mit demselben Recht dürfte man verlangen, dafs nun endlich das zu Mifsdeutungen aller Art Veranlassung gebende Zeichen der Fermate ersetzt würde durch eine dem genauen Zeitwert entsprechende Note resp. Pause, was für manche Fälle das allervernünftigste wäre. Die Fermate deutet Dr. *H. Riemann* — wenn nicht der erste, so doch jedenfalls einer der bedeutendsten Musikgelahrten* unserer Tage — als das Strophenschlufszeichen, das mit der Kürze oder Länge des Tons, über welchem es steht, nicht das Geringste zu thun hat. (In S. Bachs Choralbearbeitungen finden sich Fermatenzeichen über den Schlufsnoten der Strophen, während die übrigen Stimmen im straffen Takt weiter fortschreiten.) So lange unser Landes-Choralbuch nicht umgeschrieben wird, bleibt die Schlufsnote der Strophe zu berechnen, wozu in den meisten Fällen keine grofsen arithmetischen Kenntnisse gehören; der gesunde rhythmische Sinn reicht dazu aus. H. v. Bülows Worte: »Im Anfang war der Rhythmus« und »Die Fermaten sind auszuzählen« mögen als neuer Beleg dazu dienen, dafs das beliebig lange Halten der Fermaten (die am Schlufs abgerechnet) ein Unding ist. Wem die Sache vom musikalischen Standpunkt aus nicht unnatürlich genug erscheint, der dürfte wohl überzeugt werden, wenn wir in Bezug auf die poetische Seite derselben nachspüren. Was die Dichter in ihren weihevollsten, seligsten Stunden erdacht und mit Fleifs und Schweifs in die herrlichsten künstlerischen Formen gebracht haben, das wird jeden Sonn- und Feiertag in unverantwortlicher Weise gedankenlos dieser schönen Form entkleidet: Wo sich der Dichter seine Zeile in 8 Zeiten zerlegt hat, hört man deren 9 oder 10, oder auch 7 und 6, je nachdem; wo nach Willen des Dichters eine kurze und leichte Silbe zu singen ist, hört man eine lange und schwere. Wie ein böser Bube das schöne Gebild einer Blume mit ruchlosen Händen zerpflückt und zu Boden wirft, so geht man mit den Erzeugnissen der Poesie beim sogenannten Choralgesang zu Werke und merkt dabei nicht, dafs man auf diese Weise nach und nach der Gemeinde den Sinn und das Gefühl für Poesie und Metrik gewaltsam aus dem Herzen reifst. Man denke sich irgend ein Volkslied, etwa die »Loreley« oder »Ich hatt' einen Kameraden«, oder auch ein geistliches, z. B. »Harre, meine Seele« mit Fermaten gesungen und man wird die Unnatur dieser Manier sofort einsehen. Viele unserer Choräle waren ehemals Volkslieder, man sang sie abends am Brunnen, beim Ringelreihen, beim Tanz; später bekamen sie einen geistlichen Text untergelegt, man gab ihnen ein würdiges Tempo, und sie konnten in das Gotteshaus einziehen. Das Entkleiden der Melodieen von Takt und Rhythmus hat erst eine spätere Generation vorgenommen und damit der Kirche einen schlechten Dienst erwiesen. »Wie der Choralgesang heute geübt wird, ist er eine Folge langgezogener Töne von ermüdender Monotonie, welche nur dogmatische Gläubigkeit leugnen kann. — — Ursprünglich war er sogar sehr lebendig und bewegt und besonders der Halleluja- und Psalmengesang einem Jauchzen, Jubilieren vergleichbar.« *(Riemann.)* Uns Nachgeborenen verbleibt nun die Aufgabe, den Gesang nach und nach wieder in die natürlichen Bahnen zu leiten. Bei dem heifsen Kampf um dies erstrebenswerte Gut müssen wir gar oft empfinden, was Professor *Kretzschmar* einmal brieflich so ausdrückt:

»Wir Deutschen besitzen das furchtbare Talent, für die offenbarsten Albernheiten immer tiefsinnige Beziehungen und eingebildete Vorteile und Vorzüge ausfindig zu machen.« Das steht fest, dafs die Gesanglehrer, die sich noch nicht frei machen konnten vom allgemeinen Gebrauch, ihre liebe Not haben, dem unverdorbenen kindlichen Gefühl das Unnatürliche des Wartens am unrechten Ort beizubringen. Um nach und nach die Gemeinde zum Einfachen, Leichtverständlichen und Natürlichen zurückzuführen und zwar so, dafs niemand in seinen natürlich-unnatürlichen Gefühlen erheblich verletzt und gestört wird, ist es notwendig, dafs man ganz methodisch vorgehe und zunächst solche Melodieen häufig singen lasse, die im trochäischen Versmafs geschrieben sind, also mit Volltakt beginnen. Man macht häufig die Erfahrung, dafs bei Chorälen mit Auftakt dieser am Schlufs der Strophe, wo also die Fermate steht, nicht ausgeglichen wird, so dafs an dieser Stelle anstatt dreier Schläge nur zwei gewartet wird und sich so ein $^3/_4$ Takt einstiehlt. Hier bei volltaktigen Melodieen ist das Warten von 2 Schlägen ganz am Platze, und es erübrigt nur, die Gemeinde daran zu gewöhnen, dafs sie über die Strophenschlüsse, die aus 2 Silben bestehen, leicht hinweggehe, dafs sie also nicht singe: »Alles ist an Gottes Segen« etc. ... Einer noch nicht an das fermatenlose Singen gewöhnten Gemeinde gegenüber würde es sich wenig empfehlen, diese Choräle ihrem natürlichen Rhythmus entsprechend singen zu lassen, da man zu diesem Zweck sämtliche Fermaten streichen müfste und die Gemeinde dabei wohl etwas aufser sich geraten könnte. Selbst wenn man das Tempo so langsam nimmt (was überdies dem Charakter des Chorals nicht entspricht), dafs ein Zeitteil weit über eine Sekunde ausgedehnt wird, so erscheint die Reproduktion des Chorals ohne jegliches Warten an den gewohnten Stellen doch wie ein Hetzen und Jagen. Hier würde man gut thun, bei jedem Strophenschlufs 3 Schläge zu warten, wie es auch *Succo* in seinem Melodieenbuch für das deutsche Kriegsheer vorschreibt. Der Chor braucht nicht gegen die poetische Form zu verstofsen und den Schlufston der 2., 4. und 6. Strophe zu betonen und in die Länge zu ziehen: »Güte« etc. Das Aushalten mufs in diesem Notfalle der Orgel überlassen werden; beim 4. Schlag fällt der Chor wieder ein und zwar möglichst kräftig und präzis.«

Dafs der Verfasser, wie es ja auch von andern Seiten gewünscht ist, die Fermate beseitigt haben will, ist sehr vernünftig. Das Militärchoralbuch, bearbeitet von *Succo*, ist mit gutem Beispiele vorangegangen. Auch das neue Choralbuch für die Herzogtümer Coburg und Gotha läfst sie weg und stellt an ihre Stelle einen Doppelstrich, ebenso das Steinhäusersche im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Langensalza) erschienene.

Hövker: Der Klavierunterricht. Leipzig, Hesse.

Der Verfasser will den Klavierunterricht betrieben haben nach den Ziller-Rein'schen Stufen: Vorbereitung, Darbietung, Verknüpfung, Zusammenfassung, Anwendung. Der Versuch, diesen Unterricht ebenso wie die Schulfächer zu betreiben ist zu loben. Manchem mag freilich die neue Art etwas umständlich erscheinen; aber wir empfehlen Elementarklavierlehrern das Büchelchen: wenn sie auch nicht alles daraus annehmen, so vielleicht doch vieles, und ein bischen mehr Methode verträgt schon der heutige Klavierunterricht. Um die praktische Durchführung seiner Theorie zu erleichtern, hat der Verfasser ein Übungsheft zu 2 und 4 Händen in gleichem Verlage erscheinen lassen (Preis 2 Mark). Zur Veranschaulichung der melodischen Umrisse giebt er besondere Formenbilder, über deren Wert man verschiedener Meinung sein kann.

Kühnhold: Sieben geistliche Lieder für gemischten Chor. Gotha, Hirsch. Preis —,50 Mk.

Die Lieder sind leicht und hübsch klingend und können von kleinen Chorvereinen in ihren Konzerten und bei anderen Gelegenheiten benutzt werden. Für die Kirche, für die sie wohl auch nicht berechnet sind, eignen sie sich nicht, da weder die Texte noch die Musik kirchlich sind. Eine Ausnahme macht Nr. 3 (Pfingsten), in welchem freilich dem Komponisten das Malheur passiert ist, seine ersten 4 Takte mit den ersten 4 Takten der Choralmelodie: »O heiliger Geist« (Auf feiert das Fest) übereinstimmend zu haben, infolgedessen dann auch das ganze Lied das Gepräge jenes Chorals hat.

Briefkasten.

Herrn J. in H.: Besten Dank für die Zusendung der Arbeit, die bald veröffentlicht werden wird. Ihr kirchenmusikalischer Standpunkt ist im grofsen und ganzen der meinige, und er wird ja auch vorrherrschend in unsern Blättern zum Ausdruck kommen, doch möchte ich auch Leute von anderer Überzeugung zu Worte kommen lassen. Auf alle Fälle aber will ich den Unterschied zwischen weltlichem und kirchlichem Stil gewahrt wissen — und darin sind wir ja wohl ganz eins.

Herr Dr. K. in Sch.: Bitte, lesen Sie die vorige Antwort.

Herrn Rob. M. in F.: Auf keinen Fall soll unser Blatt engherziges Parteiorgan werden. Aber ganz von selbst wird sich die Hausmusik enger an die abgeschlossene klassische Periode als an die in voller Gärung begriffene modernste Richtung anschliefsen — das liegt im Wesen der Sache.

Herr Pfarrer H.: Dank für den Weifsenfelser Briefkasten. Ein schönes Urteil: »Von Brahms habe ich trotz meiner ausgedehnten musikalischen Studien kaum etwas gehört — er ist im Grunde genommen ein herzlich unbedeutender Tondichter.« Woher hat der Mann seine Weisheit?

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



I. Jahrgang.
1897.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 6.
Ausgegeben am 1. Juni 1897.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Der Leipziger Thomaskantor Joh. Herman Schein.

Von **Dr. A. Prüfer.**

»Ehrt Eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister.«

Wagner.

Der gewaltige Aufschwung, den die deutsche Musikgeschichtsforschung in der Gegenwart durch Veranstaltung kritischer Gesamtausgaben der Werke unserer grofsen, modernen Tonmeister genommen und der auch zu der ernsteren, wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Leben und Wirken der Tonkünstler vergangener Zeiten geführt hat, ist nun erfreulicherweise, seit den letzten Dezennien, auch dem 17. Jahrhundert zu gute gekommen. Es ist vor allem das Verdienst *Philipp Spittas*, eine der bedeutsamsten und ehrwürdigsten Künstlerpersönlichkeiten jenes von der musikwissenschaftlichen Forschung so lange vernachlässigten Zeitalters, *Heinrich Schütz*, den grofsen Dresdner Hofkapellmeister, durch Darstellung seines reichbewegten Lebens und Veranstaltung einer zehnbändigen Neuausgabe seiner Werke in Partitur, der Gegenwart wieder geschenkt zu haben. Allein Schütz ist nur einer der hellleuchtenden Sterne am Firmamente der Kunstgeschichte jener Tage. Kaum mindere Bedeutung werden spätere Musikhistoriker dem dichterisch-musikalischen Schaffen seines grofsen Zeitgenossen und Freundes *Johan Herman Schein* beimessen. Schein gewinnt aber nicht allein dadurch unsere Teilnahme, dafs er, gleich Schütz, Sachsen angehört. Er beansprucht auch unsere besondere Beachtung als Leipziger Thomaskantor, und würdiger Vorgänger des grofsen Johann Sebastian Bach, dessen Amt er 100 Jahre früher mit aufopfernder Treue verwaltete.

Scheins äufserer Lebensgang (vergl. meine Monographie *Johan Herman Schein*, Leipzig, 1895. Breitkopf und Härtel) gleicht merkwürdigerweise dem Sebastian Bachs in auffallenden Beziehungen. Dem sächsisch-thüringischen Mitteldeutschland, dem wir ja die gröfste Anzahl der deutschen Tonmeister verdanken, entsprossen, — die Wiege Scheins stand im sächsischen Erzgebirge, die Bachs am Fufse der Wartburg — verbringen beide ihre Lehr- und Wanderjahre unter fast stetem Lächeln des Glückes; schon frühzeitig entfaltet sich der Genius ihrer Kunst unter den Strahlen fürstlicher Gunst; die kleine weimarische Residenz darf dem Kranze ihres Weltruhmes 2 neue Blätter beifügen, denn Schein, wie auch Bach, haben dort, als fürstliche Hofmusiker, jahrelang hoch in Ehren gestanden. Für beide Künstler bedeutet Weimar den glänzenden Höhepunkt ihres äufseren Lebens, den Schwerpunkt ihrer künstlerischen Wirksamkeit aber fanden beide in der zweiten Hälfte ihres Daseins, in Leipzig, wo sie das Kantorat und das städtische Musikdirektoriat bekleideten. Die Tragik des genialen Künstlertums, das den schöpferischen Drang, das überlegene Freiheitsgefühl des Genius, notwendig in Konflikt mit seiner Zeit und Umgebung versetzt, mufsten Schein, wie Bach, gleicherweise durchkosten, und sie verbitterte diesem einen grofsen Teil

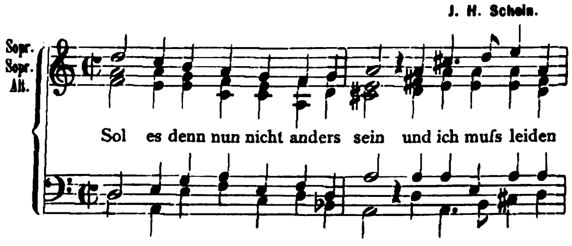
seines Lebens, jenem aber bereitete sie ein frühes Grab.
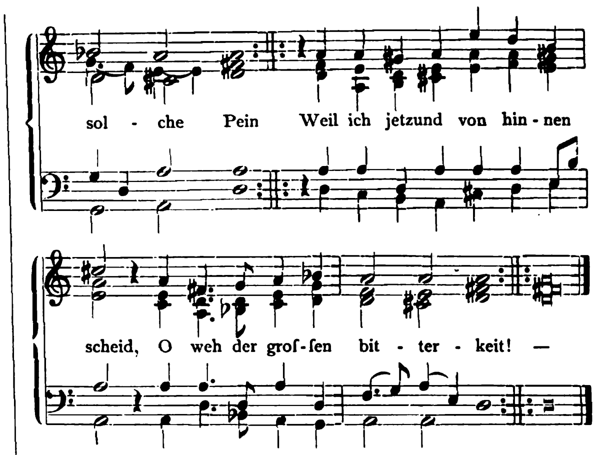
Scheins Leben fällt, gleich dem seiner grofsen Zeit- und Kunstgenossen Heinrich Schütz und Samuel Scheidt, denen man den Ehrennamen der drei grofsen S. beigelegt hat, in die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Geboren wurde er am 20. Januar 1586 zu Grünhain im sächsischen Erzgebirge, als Sohn des dortigen Pastors Hieronymus Schein, der infolge seiner Glaubenstreue, mit der er während der sogenannten kryptocalvinistischen Wirren an der lutherischen Lehre festhielt, während seiner Amtsführung viel Drangsal zu erdulden gehabt hat. Nach seinem Tode zog die Mutter, eine geborene Dresdnerin, 1593 in ihre Vaterstadt zurück, und dort wurde im Jahre 1599 der 13jährige Knabe durch Fürsprache des kurf. sächs. Oberhofpredigers, D. Polycarpus Leysar, des Älteren, in die berühmte kurf. Kantorei zu Dresden als Kantoreiknabe aufgenommen. Unter der Leitung des niederländischen Kapellmeisters Rogier Michael lernte er die hervorragendsten in- und ausländischen Gesangs- und Instrumentalwerke kennen, mit denen die Kapellknaben, nach der Sitte der Zeit, dem kurfürstlichen Hofe bei Tafel »aufwarteten«. Kurfürst Christian II. sorgte aber auch nach eingetretener Mutation für die wissenschaftliche und künstlerische Fortbildung seiner Kantoreiknaben, und so wurde Schein am 18. Mai 1603 in die »Schulpforte«, eine der damaligen 3 kurfürstl. Fürstenschulen, aufgenommen, wo er unter Leitung tüchtiger Cantoren, wie Erhard Bodenschatz und Bartholomäus Scheraeus seine musikalischen und die wissenschaftlichen Studien zum Abschlufs brachte.

Im Frühjahr 1608 treffen wir den 23jährigen Studenten in Leipzig, und wie wohl er sich damals im Kreise fröhlicher Kommilitonen gefühlt haben mufs, davon legt sein Erstlingswerk, das er im folgenden Jahre 1609 erscheinen liefs, das beredtetste Zeugnis ab. Es ist sein Venuskränzlein, eine Sammlung weltlicher ernster und heiterer Chorlieder und Instrumentalwerke, mit der sich der junge Autor in die Kunstwelt einführt. Damit wandte er sich zugleich endgiltig von seinen wissenschaftlichen Studien ab, um fortan einzig seinem künstlerischen Drange zu folgen. Folgendes ergreifende Abschiedslied ist dieser Sammlung entnommen.

Aus dem Venus-Kränzlein.

J. H. Schein.





Die nächsten Jahre sah sich Schein freilich genötigt, Hauslehrerstellungen zu bekleiden. Die wichtigste und für ihn folgenreichste war die als Hauslehrer und Hausmusikdirektor eines kursächsischen Edelmannes, Gottfried von Wolffersdorf in Weifsenfels, der sich des jungen, ihm schon von der Schulpforta her befreundeten Künstlers in der hochherzigsten Weise annahm. Er empfahl ihn im Jahre 1615 an den Herzog Johann Ernst den Jüngeren von Weimar, und dieser ernannte Schein zu seinem Hofkapellmeister. Hier genofs er unter der Sonne der Gunst eines edlen, kunstliebenden Fürsten eine kurze Spanne reinsten Glückes, das seinen Höhepunkt erreichte, als es ihm vergönnt war, eine Jugendgeliebte, Sidonia Hösel aus Dresden, an den Traualtar zu führen.

Auch künstlerisch that sich der junge Meister jetzt zum zweitenmale hervor, durch Veröffentlichung eines gröfseren geistlichen Tonwerkes, einer Sammlung von Motetten, Cymbalum Sionium genannt, die er in der Schlofskirche zu Weimar zur Aufführung brachte, sowie auch das zweite weltliche Werk damals zur Aufführung bei Hoffestlichkeiten bestimmt gewesen sein wird: das seinem Herzoge gewidmete Instrumentalwerk, das Banchetto musicale, eine Sammlung von Suiten, d. h. Folgen kunstmäfsig gesetzter Tanzmelodieen. Es ist die erste derartige Sammlung, die in dieser Vollständigkeit bisher in Deutschland bekannt geworden ist. Charakteristisch ist folgende Stelle des Vorwortes, die ich hier abdrucke, zum Belege für die hohe Meinung, die die Musiker des 17. Jahrhunderts ja mit Recht von der Entwickelung ihrer Kunst zu Anfang des 17. Jahrhunderts hegen durften, denn sie konnten sich der glänzenden Vokalperiode des 16. Jahrhunderts und der neuen aus Italien heraufdringenden Kunst der Instrumentalmusik und des Sologesanges rühmen. Uns freilich auf der Höhe des 19. Jahrhunderts Stehenden nötigt der Ausspruch ein Lächeln ab, doch ist er, auch uns vor Überhebung zu bewahren und zur Vorsicht zu mahnen, jedenfalls geeignet. Die

Anfangsworte dieser Vorrede lauten also (a. a. O. S. 42/43):

»Es ist die edle Kunst der Musik heutzutage nechst der Gnaden Gottes durch nachsinniges und fleifsiges excoliren vornehmer Kunstmeister beydes fremder, vnnd auch teutscher Nation zu solcher Excellenz und Hoheit gestiegen, dafs man zweiffeln mufs, ob dieselbe höher gelangen und kommen möge, vnd ist demnach dahin wohl zu arbeiten, dieweil (wie Ovidius sagt:)

non minor est virtus quam quaerere parta tueri, dafs sie in ihrem jetzigen hochgestiegenen stand und esse erhalten vnd nicht etwa von deroselben unerfahrenen aemulis hinwiederumb demoliret, deformiret und in Abfall gebracht werden möge —«.

Der letztere Wunsch erweist unsern Künstler als einen echten Protestanten, voll trotziger Streitfreudigkeit, wie sie ja auch Sebastian Bach innewohnte und wie sie auch aus anderen Vorreden zu seinen Werken, z. B. aus seinem Cantional von 1627, hervorblitzt. —

Am 24. November 1615 war durch den Tod des hochgelehrten und kunstsinnigen Sethius Calvisius das Thomaskantorat zu Leipzig erledigt, und der Rat der Stadt wandte sich an den Künstler mit der Bitte, dieses berühmte Amt zu übernehmen. Schein mufste sich natürlich durch den Antrag geehrt fühlen, der Nachfolger eines so angesehenen Mannes zu werden, und willigte ein. Der Herzog liefs, wenn gleich schweren Herzens, seinen »geliebten« Kapellmeister nach Leipzig ziehen, nach der Stätte seiner neuen Wirksamkeit, wo sich Schein nur zu bald in seinen Erwartungen bitter enttäuscht sehen sollte. —

Gleich im ersten Jahre seiner neuen Amtsthätigkeit 1616/17, als Thomaskantor, geriet er in Konflikt mit einigen seiner Schulkollegen, die ihm die dem Kantor von alters her zukommenden aufserordentlichen Einkünfte aus der Leitung der sogenannten Brautmessen und Begräbnismotetten zu schmälern trachteten.

Vergegenwärtigen wir uns das Elend der Zeit zu Beginn des furchtbaren 30jährigen Krieges, die Dürftigkeit der Lehrerbesoldungen und insbesondere die Verrohung der Schuljugend, die durch ihre Lehrer indirekt leider sogar befördert wurde, so begreifen wir, wie wenig Segen unserm Kantor aus seiner Stellung trotz redlichen Bemühens erwuchs. Die dankbare Liebe, die der spätere grofse Lyriker *Paul Fleming* durch Verbreitung seiner Werke, wie der Waldliederlein und des Studentenschmauses, für seinen Lehrer an den Tag legte, bildete wohl eine Ausnahmeerscheinung (vergl. Monographie S. 52 ff.).

Das beredteste Zeugnis von all diesem Elend hat uns Schein selbst hinterlassen in dem umfangreichen Schreiben an den Rat der Stadt Leipzig vom 29. September 1629, worin er den gegen ihn gerichteten Vorwurf, dafs die Leistungen des Schülerchores infolge seines »Unfleifses« in seinem Amte, eine starke Einbufse erlitten hätten, zurückweist.[1])

Ein erschütterndes Kulturbild sozialer Not und sittlicher Verkommenheit entrollt uns dieser Brief, ein Bild, das leider zugleich als typisch für die auf den höheren deutschen Schulen herrschenden Zustände in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelten kann. Dazu kommt noch das unerhört bittere Leid, das dem schwergeprüften Manne innerhalb der eigenen Familie widerfuhr. Seine erste Gattin sah er 1624 und 7 seiner Kinder während der letzten 11 Jahre seines Lebens ins Grab sinken. Der »innig betrübte und höchst traurige Vater« hat seinem Schmerze einen rührenden Ausdruck gegeben, indem er jedem seiner heimgegangenen Kinder einen ergreifenden Grabgesang (5stimmigen Choralsatz) dichtete und komponierte und ihm einen oft lateinisch-deutschen, poetischen Nachruf widmete. Trost und Linderung aller dieser Kümmernisse schufen ihm sein Gottvertrauen und seine Kunst. In der Aufführung seiner Werke erblickte er seine eigentliche Lebensaufgabe. Das geht auch aus dem Titel hervor, den er sich auf den Titelblättern seiner Werke und in den Unterschriften seiner Briefe beizulegen pflegte. Er nannte sich nicht Kantor, sondern mit Vorliebe Director musici chori, wozu ihn seine amtliche Stellung als städtischer Musikdirektor, die mit dem Thomaskantorat verbunden war, allerdings berechtigte. Auch diesen stark hervortretenden Zug seines Künstlertums teilt Joh. Herm. Schein mit Seb. Bach. Es ist recht eigentlich der Ausdruck der eigentümlichen Doppelstellung, die besonders das Leipziger Thomaskantorat von jeher gekennzeichnet hat!

Bewundern wir die Schaffensfreudigkeit des Künstlers, dem es möglich wurde, trotz niederdrückender Berufsverhältnisse eine staunenswerte Fülle von Werken aller Art hervorzubringen, deren bibliographisch-chronologische Darstellung in der Monographie S. 42 ff. gegeben ist. In buntem Wechsel von geistlich und weltlich, von gröfseren Werken und zahlreichen, zum Teil ebenfalls grofs angelegten Gelegenheitskompositionen, erscheinen sie kurz hintereinander in den Jahren 1617—1630. Betreffs der Gelegenheitskompositionen, deren Schein eine sehr grofse Anzahl hinterlassen hat, ist daran zu erinnern, dafs das 17. Jahrhundert überhaupt das Zeitalter der Gelegenheitswerke war.

Unser Meister wurde gerade durch seinen Kantorenberuf, der ihn fort und fort, in Freud und Leid, bei Hochzeits- und Begräbnisfeierlichkeiten,[2]) mit den Geschicken der ihn hochachtenden und

[1]) Diesen ergreifenden Brief veröffentlichen wir in einer der nächsten Nummern. Die Red.

[2]) Eines seiner Begräbnislieder: »Mach's mit mir Gott nach deiner Güt'« wird noch heute aus mehr als 16 Gesangbüchern der evang. Kirche gesungen.

ihm vielfach engbefreundeten Leipziger Bürgerschaft künstlerisch verflocht, zu einer so ausgedehnten Pflege der Werke dieser Gattung hingewiesen. In rührend ergreifenden Widmungen oder in scherzhaft-launigen Anspielungen begleitet Schein auf den Titelblättern dieser Werke, die er auch mit sinnig-naiven, oft lateinisch-deutschen Spruchgedichten auszuschmücken liebt, das Dasein jener alten Geschlechter, es mit dem Schimmer seiner Kunst verklärend. Nachstehend folgen die Titel zweier dieser Gelegenheitswerke, eines Hochzeitsliedes und eines Trauergesanges für eines seiner Kinder.

1. Balletto Pastorale | Hirten Reyen | Welchen die Götter dem Schäffer Mirtillo | als ihm seine hertzliebe Schäfferin Delia | Ehelichen zugeführt worden | in einem grünen Wäldlein | der Rosenthal genannt | zu Ehren gehalten | Jetzo aber auf das hochzeitliche Ehrenfest | des .... Herrn M. Georgij Prelhusij | Scholae Thomanae Collegae, Bräutigams | Und der Jungfrauen Magdalenen ... Braut | Aus freundlicher Glückwünschung in die Music gesetzt | von | Jonah Heischermann[1]) | Die Nupt. 18. Septemb. Anno 1620 | Gedruckt zu Leipzig | bey Johan Glück. —

2. Kindliches Valet-Küfslein | mit welchen ihren seligen Abschied zu ihrem Himmlischen | Bräutigam und Erlöser Jesu Christo, aus diesem | betrübten Jammerthal | genommen den 21. Augusti Anno ut infrà | Susanna Sidonia Scheinin, Ihres Alters 8 Wochen 6 Tage | von ihrem hertzlieben Vater | Johan Herman Schein, Grünhain. Directore Mus. Chori in Leipzig. | Und | von ihrer hertzlieben Mutter | Sidonia Scheinin, gebornen Höselin | von Drefsden, | Reimweifs verfasset, in die Music vbersetzet, und bey dero letzten Ehren-Begengnifs zu singen verordnet | Von obgedachten ihrem innig betrübten hinterlassenen Vater. | Die Exeg. d. 23. Augusti Anno 1623 | Gedruckt bei Johann Glück.

Text: Seligkeit, Fried, Freud und Ruh, 14 Strophen, Akrostichon auf die Namen Susanna, Sidonia (= Cantional v. 1627 Nr. 247).

Auf dem Titelblatte des Einzeldruckes widmete der »innig betrübte Vater« seinem Töchterlein folgenden rührenden Abschiedsdialog:

[1]) Annagrammatische Umstellung von Johan Herman Schein.

Pater moestissimus
Ad Filiolam dulcifsimam beate decedentem:
Siccine Susanna mea, ô Sidonia jungi
Germanae gaudes? Cluono, mea nata, fugis?
Filiola decedens ad moestissimum parentem:
Ne me, ne removere, pater! nam magna Sororis
Me coelo exspectant gaudia: Terra vale!

Der innig betrübte Vater zu seinem hertzgeliebten Töchterlein seliglich abscheidende:
Wie eylstu, liebstes Töchterlein,
Also zu deinem Schwesterlein,
Bleib doch bey vns vnd so nicht eil!
Erfreu vns noch ein kleine weil?

Das Töchterlein zu seinem lieben Vater:
Ach Vater halt mich ja nicht auff,
Lafst mich vollenden meinen lauff,
Der Himmel ist der Freuden voll
Auf Erd ist Leid, drumb ghabt euch wol.

So weihte Schein seinen Namen durch die That und setzte sich ein Denkmal im Herzen seiner Zeitgenossen, dessen künstlerische und kulturhistorische Bedeutung weit über die Stätte seiner ehemaligen Wirksamkeit hinausragt. —

Aus jenem ergreifenden Bericht an den Rat erfahren wir auch, dafs Schein über sein körperliches Leiden, seine »skosbutsche Beschwerung« klagt.

Es war die Schwindsucht, die schon viele Jahre vorher sich angekündigt hatte. Mehrmalige Besuche in Karlsbad, von dessen Wunderquelle man damals Heilung für alle Leiden zu finden hoffte, verschlimmerten eher seinen Zustand. Am 13. November 1630 erlöste ein sanfter Tod den frommen Thomaskantor im noch nicht vollendeten 45. Lebensjahre. Ein gütiges Geschick bewahrte ihn wenigstens vor dem Anblick des Krieges, dessen Schrecken ein Jahr später auch über Sachsen hereinbrachen.

Sein grofser Kunstgenosse, Heinrich Schütz, hatte Schein noch auf dem Sterbebette besucht und ihm das Versprechen gegeben, seine Lieblingsworte »das ist je gewifslich wahr und ein teuer wertes Wort« (Thimotheus 1, 1) in Musik zu setzen, und so widmete er denn dem dahingeschiedenen Freunde seine 6 stimmige Parentationsmotette (Werke Bd. XII Nr. 2) und setzte damit der Freundschaft der beiden grofsen Männer ein unvergängliches Denkmal.

Mögen diese Zeilen dazu beitragen, eine erneute Würdigung eines unserer edelsten Künstler und hervorragendsten Tonmeister des 17. Jahrhunderts anzustreben! —

Hugo Wolfs Liedermuse.

Von **Theodor Souchay**, Cannstatt-Stuttgart.

In unserem berechnenden stets auf neue Probleme sinnenden Zeitalter, welches auf allen Gebieten menschlichen Denkens und Wirkens wie ein von Grund aufgewühltes Meer mächtige Wogen schlägt, ist, wie alle anderen Kunstgattungen, auch die Musik, wie wir wissen, nicht unberührt geblieben. Zu ihrem Vorteil? Ich denke, dafs man trotz aller andauernden Lamentationen konservativer Erzphilister, welche nie aussterben, diese Frage unbedingt bejahen kann. Darüber ist wohl die Mehrzahl aller Mafsgebenden einig. Zu diesen rechne ich nicht blofs die Künstler und die Kritiker, son-

dern ebenso sehr das denkende und selbständig empfindende Publikum, welches ja schliefslich doch den Ausschlag giebt, nachdem sich das Aufregungschaos der Tagespresse infolge bedeutender Neuthaten abgeklärt hat. Es ist keineswegs die Aufgabe der Kunst, blofs vorübergehend Interessantes für Fachleute zu schaffen, sondern für das gebildete Volk neben der Pflege bereits anerkannter Meisterwerke das Schöne und Vollendete durch neues Streben und Vollbringen zu vermehren. Popularität in diesem höchsten Sinne verleiht dem selbstschaffenden (produzierenden) Künstler erst die Krone der Genialität, d. h. die Meisterschaft in erster Potenz mit dem Anrecht auf Unsterblichkeit, deren Preis das Schicksal leider so oft erst auf die Sarkophage schwergeprüfter Dulder niederlegt. Wenigen ist es bei Lebzeiten beschieden, und wenn — so ist immer noch nicht gewifs, ob die späte Nachwelt dem verliehenen Preise ihre Zustimmung erteilt.

Ein gewifs anziehendes Problem dieser Art bietet uns heute der Wiener Liederkomponist *Hugo Wolf*, für welchen bereits eine Schar begeisterter Verehrer Propaganda macht. Ja, es giebt, wie neulich die Zeitungen berichteten, sogar schon einen Wolf-Verein, der sich zu diesem Zwecke gebildet hat und Liederabende veranstaltet, deren Programme nur aus Wolfschen Tondichtungen bestehen. So fanden seit zwei Jahren auch bei uns in Stuttgart mehrere Konzerte statt, in welchen von guten Sängern und Sängerinnen Wolfsche Sololieder mit Klavierbegleitung dargeboten wurden. Gröfsere Konzertinstitute brachten in gemischten Programmen aufserdem noch Chöre mit Orchester von diesem Komponisten, von denen insbesondere die Feuerreiterballade (Mörike) einen höchst bedeutenden Eindruck machte, während das Elfenlied aus dem Sommernachtstraum doch wohl hinter Mendelssohns nicht zu überbietender Interpretation zurückstehen mufs, wenngleich die immerhin reizende Musik durch lebhafte und verdiente Dacaporufe ausgezeichnet wurde. Jedenfalls hat *Wolf* bei diesen Chorliedern auch eine schöne Meisterschaft in der Orchesterbehandlung bewiesen, ein gutes Prognostikon für sein demnächstiges Hervortreten als Opernkomponist, wozu wir ihm vor allen Dingen eine poetisch gute Textdichtung wünschen. Denn was ist heute (so können wir hoffentlich bald grundsätzlich sagen) ohne solche eine Oper überhaupt? — wenigstens auf die Dauer. Nach sämtlichen für seine Lieder gewählten Dichtungen zu urteilen, können wir übrigens wohl erwarten, dafs er auch bei der Wahl seiner Operndichtung bewährte Vorsicht übte.

Wolfs Eigenart besteht — ich möchte fast sagen — in Verschmähung der geschlossenen Form, wie wir sie überwiegend bei unseren Meistern gewohnt sind, insoweit sie sich mit dem eigentlichen Liede, dem Strophengesang der Dichter beschäftigt haben. Er illustriert mit merkwürdiger Gewandtheit fast peinlich jeden Gedanken, jedes Wort in flüssiger, geistreicher und wohlklingender Musik, wobei die willkürliche Trennung der Gesangstimme von der Instrumentalbegleitung kaum gedacht werden kann. Jedenfalls ist Richard Wagner in seinen letzten Zielen wohl das Vorbild gewesen, doch wäre es unrecht, wenn man *Wolf* einen Nachahmer nennen wollte, denn er hat durchaus seine eigene Art und Weise sowohl in der Führung der Gesangstimme als in den Klangfarben der Begleitung. Wagnerisch im eigentlichen Sinne des Wortes ist er ebensowenig wie etwa Verdi in seiner Falstaffoper, mit deren Faktur man die *Wolf*sche eher vergleichen könnte, wenn ein Vergleich infolge beiderseitiger Originalität überhaupt nicht auszuschliefsen wäre. *Wolf* scheint diese Kompositionsweise zum Prinzip erhoben zu haben. Soweit ihn das selbst betrifft, ist das ja auch ganz gut, und niemand wird etwas dagegen einwenden können, obgleich ein Festhalten an derlei Prinzipien in der Kunst, namentlich wenn es sich um die musikalische Interpretation anderer Dichtergeister handelt, sein Bedenkliches hat. Sollte aber, aus dem Verein der Wolf-Freunde hervorgehend, wie es fast den Anschein hat, eine Propaganda sich entwickeln, welche diese Kompositionsweise des Liedes in Zukunft für allein richtig erklären und sie als Musterprinzip aufstellen will, so wird sie mit Recht wohl auf erheblichen Widerstand stofsen.

Wir haben vor kurzem auf dem ganzen Erdkreis, wohin sich deutsche Sitte und Kultur erstreckt, die Säkulargeburtstagsfeier des gröfsten Liedermeisters der Welt, Franz Schubert, begangen. Ich nenne ihn unbedingt den gröfsten aller! Denn er hat das deutsche Lied (abgesehen vom Choral und dem Kirchenlied) fürs Haus sowohl als für die Hallen der Kunst, mit einem Schlage fast aus dem Nichts in einer Vielseitigkeit und wohl nie zu übertreffenden Vollendung geschaffen, und alle nach ihm erstandenen Meister ersten Ranges sind bei ihm in die Lehre gegangen. Sie stehen sämtlich auf seinen Schultern und keiner hat ihn noch irgendwie übertroffen. Das deutsche Lied ist ein Kleinod. Es in seinem vielseitigen Kunstschliffe auch ferner gedeihen zu lassen, wird die Sorge seiner Wächter sein und bleiben. Verschiedene Strömungen können nebeneinander herlaufen, ohne sich gegenseitig zu schädigen, und unter ihren Einflüssen haben wir gottlob nicht Einseitigkeit als Resultat zu befürchten. Wir zählen unter uns Lebenden und den vor noch nicht langer Zeit in die Ewigkeit Abberufenen eine erkleckliche Zahl Liedermeister, welche *Wolf* in seiner Eigenart wohl erreicht, deren anderweitige schätzenswerte Eigenart er aber auch keinenfalls in den Schatten gestellt hat. Namen lasse ich aus dem Spiel, denn bestimmte Vergleiche hier anzustellen, wäre vom Übel; auch ist die Sympathie ja eine

sehr verschiedene, wo die Nachwelt noch nicht die Summe aller Konsequenzen gezogen hat. Ohne daher *Wolfs* Liedermuse im geringsten zu nahe zu treten, füge ich das Gesagte nur als Warnung für seine übereifrigen Anhänger hier ein, auf dafs sie ihrem Auserkorenen durch allzu frühen und grofsen Feuereifer nicht etwa mehr schaden als nützen, wie dies in ähnlichen Fällen schon oft sich ereignet hat.

Wolf ist ein grofses Talent. Das unterliegt keinem Zweifel. Vor Einseitigkeit und vor der Hartnäckigkeit, mit welcher er sich gewissen Prinzipien hinzugeben scheint, wird er sich aber wohl hüten müssen.

Wer mit einer Phantasie, wie *Wolf* sie besitzt, das gleiche musikalische Können und den gleichen Geschmack verbindet, wird bei seiner Kompositionsweise allerdings nie Gefahr laufen in seinen Tonschöpfungen der Gewöhnlichkeit geziehen zu werden. Ich verstehe diesen Begriff hier nicht in Bezug auf Gassenhauer, sondern auf sehr in allgemeinen Gebrauch gekommene Melodieen bedeutender Tondichter, welche man von mittelmäfsigen Künstlern und Dilettanten zeitweise zum Überdrufs hört, die aber bei vollendetem Vortrage stets wieder aufs neue entzücken und ihren vollen ursprünglichen Kunstwert beibehalten trotz aller Raisonnements der Blasierten und deren Nachschwatzern.

Das sind natürlich Lieder in geschlossener, abgerundeter Melodie- und Rhythmusform; Lieder, wie die *Wolf*sche Muse sie mit Absicht vermeiden zu wollen scheint. Dieses ängstliche Ausweichen ist meines Erachtens schade und übertrieben, denn das Können mangelt wohl nicht. Hie und da blitzt dasselbe in blendenden Strahlen durch, das Herz des Hörers erwärmend.

Ich und viele andere, ich glaube noch immer die Mehrzahl, möchten die ursprüngliche und echte deutsche Liederweise doch nicht gänzlich durch Überfeinerung, die sich zur allmählich einreifsenden Mode zu gestalten scheint, verdrängt haben. Wir wollen uns, und zwar ganz besonders im Liede, auch ferner noch am vollen, nicht allzu sehr reflektierten, sondern naiv empfundenen Melodiezauber der Gesangsstimme entzücken können, welcher auch abgelöst von der Instrumentalbegleitung zu empfinden ist und sich auch dann im freien Strom entwickeln kann, wenn man frohen Herzens durch Wald und Flur, über Berg und Thal wandert und nicht vor seinem Klavier sitzt. Nehmen wir gleich als Beispiel Schubertsche Lieder: »Das Wandern ist des Müllers Lust«, »Hör ich ein Bächlein rauschen«, »Guten Morgen schöne Müllerin«, oder Schumanns »O Sonnenschein« und »Ach wenn's nur der König auch wüfst'«, oder Mendelssohns »Wohin ich geh' und schaue«, »Es ist bestimmt in Gottes Rat«, »Auf Flügeln des Gesanges« und eine Menge anderer solcher Meisterlieder, alte und neue. Man singt sie, wo man geht und steht, ohne weitere Umstände so gut wie volkstümliche Weisen vor sich hin und hört im Geiste die Begleitung dazu. Nimmer möchten wir Verzicht auf sie leisten. Und doch giebt es modern angekränkelte Leute, welche solche Liederperlen als überwundenen Standpunkt bezeichnen. Auch von vereinzelten Anhängern *Wolfs* hörte ich derartige Äufserungen. Natürlich ist er selbst nicht verantwortlich dafür und voraussichtlich gar nicht damit einverstanden, ebenso wie die Vernünftigen seiner Verehrer, welche sich zwar ganz besonders von seiner Muse angezogen fühlen, aber wohl wissen, dafs jedes ausgesprochene Talent auf eigene Weise schafft, der gröfste Kunstgenufs aber darin besteht, mit distinguiertem Geschmack die verschiedensten Geistesrichtungen in sich aufnehmen zu können.

Ich wiederhole: *Wolf* ist ein grofses Talent, und so oft er uns mit neuen Kindern seines Geistes beschenken wird, ist zu erwarten, dafs wir sie im Hinblick auf die bereits vorhandenen willkommen heifsen dürfen in eigenartiger Schönheit, Anmut und Grazie, denen es — wenn nötig — auch nicht an männlicher Kraft gebricht und die einer edlen Meisterschaft würdig sind.

Seinen allzu feurigen Anhängern ist aber zuzurufen: Ihr seht den Wald vor lauter Bäumen nicht, zwischen denen man *Wolf* zwar findet, andere ihm ebenbürtige Zeitgenossen aber auch. Sie fanden die Spur der blauen Wunderblume wie er und gipfeln gleich ihm mit ihrer Muse in meinem

Sängerspruch:

Soll ein Lied das Herz bewegen,
Sei es ganz, aus einem Gufs!
Schon sein Sagen mufs verkünden
Seines Singens Glanz und Flufs,
Seiner Worte Klangesweise
Sei Gedankenmelodie,
Im Zusammenflufs nur höre
Ich Gesanges-Poesie.

Klangeshauch und Blitzgedanke,
Die sich stimmungsvoll gewählt,
Ahnungslos zu guter Stunde
Ohne Zaudern sich vermählt,
Sind die Eltern des Genossen,
Der mit uns durchs Leben zieht,
Der in gut und bösen Tagen
Unser Hort: Das deutsche Lied!

Das Wesen des Tonsystems.

Von **L. Wuthmann**, Hannover.

Das herrliche Gebäude dessen unsere Tonkunst sich bedient, war nicht von vornherein ein so vielgliederiges, es mufste, wie alle künstlerischen und wissenschaftlichen Gebilde eine, aus den primitivsten Anfängen hervorgehende Entwickelung durchmachen. — Das Tonsystem des Mittelalters z. B. war ein ganz anders begründetes wie das unsrige, es war ein Tonleitersystem, während das unsrige

ein Tonartsystem zu nennen ist. Dieses einmal in möglichst populärer Form zu entwickeln, soll der Zweck dieses Artikels sein.

I. »Die Kirchentöne«.

Mit diesem Namen benannte man die Tonreihen, welche mit verschiedenen Tönen begannen und nun stufenweise die einfachen. sog. Stammtöne aufeinander folgen liefsen, nämlich:

tonus primus (dorisch) d e f g a b c d mit seiner plagalen Nebenform: a b c d e f g a,

tonus secundus (phrygisch) e f g a b c d e mit seiner plagalen Nebenform: b bis b,

tonus tertius (lydisch) f bis f mit seiner plagalen Nebenform: c bis c,
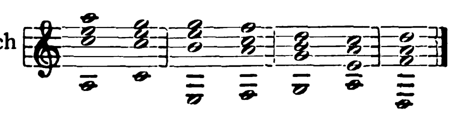
tonus quartus (mixolydisch) g bis g mit seiner plagalen Nebenform: d bis d.

Zu diesen 4 »Tönen« kamen im 16. Jahrhundert noch der:

tonus quintus (ionisch) c bis c mit seiner plagalen Nebenform: g bis g und der

tonus sextus (äolisch) a bis a mit seiner plagalen Nebenform: e bis e.

Die plagalen »Töne« galten als blofse Nebenformen zu den »authentischen«, ein aus der plagalen dorischen (hypodorischen) Tonart gehendes Stück endete mit dem Grundton des authentischen Dorischen. Z. B.:

Hypodorisch 

Daraus geht hervor, dafs die scheinbar gleichen »Töne«, dorisch und hypomixolydisch, jonisch und hypolydisch etc. nicht übereinstimmten, denn die dorische Tonart hatte als Grundton das d, die hypomixolydische aber g. In diesen Kirchentönen sind nur zwei vorhanden, welche auf unser modernes Musiksystem übergegangen sind, der jonische = Cdur und der äolische = amoll (natürlich). — Aus diesen, nicht versetzbaren Kirchentönen entwickelte sich unser Musiksystem nach und nach folgendermafsen.

Unser jetziges h hiefs ursprünglich B, als aber mit der fortschreitenden Entwickelung ein Bedürfnis sich einstellte, diese einzelnen »Töne« auch auf anderen Stufen auszuführen, ergab sich folgendes:

Die äolische Tonart z. B. bestand aus a b c d e f g a (b = unser h), also aus Ganzton, Halbton, 2 Ganztönen, $1/2$ Ton und 2 Ganztönen. Wollte man diese Tonfolge auf d beginnen, so müfste man die 6. Stufe erniedrigen, um den Halbtonschritt von der 5. nach der 6. Stufe zu bekommen. Das b wurde damit zum b rotundum (auch bmolle), zu welchem das unveränderte b als bdurum (quadratum) als Gegensatz bezeichnet wurde. Die Zeichen dieser beiden b's waren **b** und ♮, worin wir unschwer unser ♭ und ♮ wiedererkennen. Das bquadratum wurde sehr bald als ♮ geschrieben, wodurch der Irrtum entstand, diesen Ton als H zu bezeichnen. Mit Hilfe dieses b rotundum konnten wir alle »Töne« um 5 Stufen tiefer beginnen, die Stufenfolge blieb dieselbe, diese so versetzten Tonarten hiefsen dann nach dem Anfangstone mit Hinzufügung ihres eigentlichen Namens: z. B.

jonisch: c d e f g a ♮ c; — f a **b** c d e f = fjonisch

oder äolisch: a ♮ c d e f g a; — d e f g a **b** c d = däolisch.

Der Umstand, dafs das **b** eine Erniedrigung um $1/2$ Ton gegen ♮ ausdrückte und, umgekehrt das ♮ eine Erhöhung gegen **b**, gab die Veranlassung, dafs nun das **b**, ♭ allgemein als Erniedrigungszeichen, das ♮ zuerst als Auflösungszeichen (♮), später als bcancellatum (♯) als Erhöhungszeichen eintrat. Gab das **b** uns das Mittel, alle »Töne« eine Quinte tiefer beginnen lassen zu können, so das ♮ alle »Töne« eine Quinte höher anfangen zu lassen. Z. B.

jonisch: c d e f g a ♮ c
fjonisch: f a **b** c d e f
bjonisch: **b** c d **b** e f a **b** . . . und: [1]) (s. Anm.)
jonisch: c d e f g a ♮ c
gjonisch: g a ♮ c d e ♮ f g [2]) (s. Anm.)
jonisch: d e ♮ f g a ♮ ♮ c d.

Durch die Versetzung der jonischen Tonreihe auf alle anderen Töne entstanden unsere Durtonleitern (Name von der Bedeutung des bdurum hergeleitet), durch Versetzung der äolischen Tonreihe unsere natürlichen Molltonleitern (Name von bmolle). Das »Kirchentonsystem« basierte lediglich auf der Aufeinanderreihung von Ganz- und Halbtönen, aus ihm sind unsere Tonleitern entstanden.

2. Das moderne Tonsystem.

Dieses ist nicht als ein mechanisches Aneinanderreihen von Tönen aufzufassen, sondern als Etwas, welches uns von der Natur selbst gegeben ist. Die Wissenschaft lehrt darüber folgendes: Wenn ich einen Ton irgend eines Musikinstrumentes anblase oder anschlage, so höre ich deutlich mehrere andere Töne mitklingen. Es sind das die Teiltöne, die sog. Obertöne, deren Schwingungszahlen in ganz bestimmten Verhältnissen zum Grundton stehen; nämlich: Grundton = 1 Schwingung, Oktave = 2, deren Quinte = 3, 2. Oktave = 4, deren Terz = 5, zweite Quinte = 6 etc. Der tiefste hörbare Ton unseres Musiksystems, das Subcontra-C (C,,) macht 16 Schwingungen in der Sekunde, nach dem obigen Schema ergiebt sich also folgendes konkretes Resultat:

	C,, = 16,	C, = 32,	G, = 48,	C = 64,
Verhältniszahl:	1	2	3	4
	E = 80,	G = 96,	B = 112,	c = 128 etc.
Verhältniszahl:	5	6	7	8 etc.

Anm. [1]) Wo Zeichen **b** nicht unser b bedeutet, ist es Erniedrigungszeichen, dasselbe gilt bei [2]) für ♮ als Erhöhungszeichen, wo es nicht für unser h eintritt.

Die ersten 4 Obertöne bestehen aus 1. und 2. Oktave, grofser Terz und reiner Quinte, mit Auslassung der Verdoppelungen entsteht somit ein Zusammenklang von Grundton, Terz und Quinte, C 16, G 48, E 80, oder in das Verhältnis einer Oktave gebracht: C 64, E 80, G 96, das ist unser Durdreiklang mit den Verhältniszahlen 1, $1^1/_4$, $1^1/_2$. Dieser unser Durklang ist also ein von der Natur selbst gebildeter Zusammenklang. Dieser Durdreiklang an sich ist nun noch nicht geeignet, ein musikalisches Gebilde zu schaffen, dazu ist die nächst höhere Einheit, die Tonart nötig. Die Tonart entsteht durch Hinzufügung der 2, mit dem Dreiklang c e g nächstverwandten, d. h. durch gemeinsame Töne verbundenen Durdreiklänge, nämlich der Durdreiklänge f a c und g h d, welche je einen Ton mit c e g gemeinsam haben. Die Tonart sieht nun so aus:

1
f a c e g h d
2 3

Der Akkord 1 heifst die »Tonica« (tonischer Dreiklang), 2 und 3 heifsen »Dominanten«, (von dominare — herrschen, vorherrschen).

Würden wir diese Tonart nach beiden Seiten hin erweitern, so würden wir das sog. Tonartsystem des Quintenzirkels bekommen, weil der Grundton des einen Akkordes immer zugleich die Quinte des andern ist.

etc. ges b des f as c es g b d f a c e g h d fis a cis e gis h dis fis ais cis eis gis etc.

⟵ | ⟶

In diesem Quinten-Tonartsystem sehen wir, dafs alle Töne mehrfach vorkommen, z. B. das e als Terz in c e g und als Quinte in a cis e, oder das c als Grundton in c e g und als Terz in as c es etc. Diese Töne sind jedoch nur scheinbar dieselben, in Wirklichkeit sind sie zu unterscheiden, das e ist in c e g grofse Terz im Verhältnis zu c = $1^1/_4$: 1, c = 64 Schw. e = 80 (s. oben). Das e in a cis e aber ist Quinte zu a und zu gleicher Zeit die 4. Oberquinte zu c im Tonartsystem c e g h d fis a cis e. Jede Quinte schwingt aber $1^1/_2$ mal soviel als ihr Grundton, wenn wir also c mit 16 Schw. hatten, so macht g $^3/_2$. 16 = 24, d = $^3/_2$. 24 = 36, a = $^3/_2$. 36 = 54, e = $^3/_2$. 54 = **81**, während die grofse Terz e 80 Schw. machte. Dieses Verhältnis (syntonisches Komma) bestimmt uns, den im Gegensatz zum Quintton e etwas tiefer stehenden Terzton e mit e zu bezeichnen, und überhaupt alle Terztöne einer jeden Tonart mit diesem Strich zu bezeichnen. Die C dur-Tonart sieht nun so aus:

f a c e g h d.

Verbinden wir nun die Hauptakkorde miteinander, so finden wir in diesen wiederum andere Akkorde enthalten, nämlich:

zwischen f a c u. c e g den Nebenakkord a c e,
„ c e g „ g h d „ „ e g h,
„ g h d „ f a c die „ d f a u. h d f.

Dafs diese letzten beiden Akkorde keine reinen Quinten haben, sehen wir sofort an dem Unterschiede der Bezeichnung der Grundtöne und Quinten, in d f a ist d Quintton und a Terzton, in h d f ist das umgekehrte Verhältnis. h d f ist ein vollkommen unselbständiger Akkord, er ist nur zu verstehen als g h d f mit ausgelassenem Grundton g, er steht auf der Terz des Oberdominantdoniklanges und wirkt in seiner Verbindung mit c e g fast genau so wie jener. — Das umgekehrte Verhältnis finden wir mit d f a zur Unterdominante f a c, denn wir können d f a in der Kadenz vollkommen für f a c eintreten lassen. d f a wirkt in seiner kadenzierenden Verbindung mit g h d genau so wie f a c, er steht auf der Unterterz der Unterdominante. h d f ist der Oberdominant-Vertretungsklang, d f a der Unterdominant-Vertretungsklang.

(Schlufs folgt.)

Lose Blätter.

»Sprechmahlzeit.« In der Theaterplauderei eines Strafsburger Blattes lasen wir kürzlich die Sätze: »Selbst wer blofs oberflächlich das Theater kennt, wird zu dem Urteile gedrängt werden, dafs unsere deutschen Schauspieler allmählich das Sprechen verlernen. Den Mund wirklich öffnen, die Worte in der Mundhöhle gleichsam formen und die Buchstaben (soll wohl heifsen »Laute«) gleichsam schärfen, das ist für viele Mimen überwundener Standpunkt. Vom richtigen Atmen, von einer korrekten Vokalbildung, von der notwendigen Mundstellung, kurz von der Technik des Sprechens haben sie keine Ahnung. Sie halten nur Sprechmahlzeit vor den Coulissen, denn, man achte einmal darauf, sie kauen geradezu das Wort.«

So über die Schauspieler! Was soll man aber erst über die deutschen Sänger sagen! Da sieht es noch trostloser aus. Bezeichnend für unsere Theaterzustände in Bezug auf das deutliche Sprechen beim Singen ist der Umstand, dafs hin und wieder ausländische Künstler (*d'Andrate*) ihre Rollen italienisch singen, während alle übrigen Darsteller deutsch singen, ohne dafs das im grofsen und ganzen stört. Man bemerkt eben die Mehrsprachigkeit wegen der undeutlichen Textaussprache kaum. Dafs es im Konzertsaal nicht viel besser bestellt ist, beweist der Umstand, dafs sich die Konzertdirektionen veranlafst sehen, von jedem Sologesang den Text im Programm abdrucken zu lassen. Das Publikum reagiert fast nicht, die Kritik selten gegen diese Zustände. Man scheint anzunehmen, dafs es wohl so sein müsse, wie es ist. Und die Künstler bestärken das Publikum in dieser Annahme, indem sie nicht sich, sondern ganz anderen Faktoren für die grausame Textbehandlung verantwortlich machen. Sie behaupten gern, die deutliche Textaussprache beeinträchtige den schönen, gebundenen Gesang, entweder man müsse

auf ersteren oder letzteren verzichten; namentlich die Konsonanten seien die gröfsten Feinde des »schönen Gesanges«. Die so sprechen, haben meistens eine italienische Gesangschule durchgemacht mit ihrem ewigen *do re mi fa sol la si do* und wissen nun nicht, was sie mit den deutschen Konsonanten anfangen sollen. Sie wissen vor allen Dingen nicht, dafs die deutschen Konsonanten — obzwar auf der einen Seite Unterbrecher des Tonstromes —, einen grofsen Klangreiz ausüben können. Besonderen Reiz vermag schon ein Sänger in das gefürchtete »r« zu legen. Freilich darf es nicht mit dem Zäpfchen gebildet werden, auch darf es nicht als Embryo, wie das englische, auf die Welt kommen, sondern mufs durch Schwingung der Zungenspitze leicht und ungezwungen entstehen. Bei wem allerdings Lohengrins Worte: »woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art!« die Fahrt und Art fast klingt wie »Ahcht« und »Fahcht«, der wird nicht sonderlich für das »r« schwärmen. — Neben dem r können sich auch die anderen Halbvokale hören lassen. Mit Vergnügen erinnern wir uns noch an die Allitteration: »Die linden Lüfte!« wie sie *Max Alvary* sang, als derselbe noch mehr lyrischer als Heldentenor an der Weimarischen Hofbühne war und seine Stimme noch jugendlichen Zauber und gute Schule hatte. Und hört man *Pia von Sicherer* »Heilig, heilig« singen, so ist man auch erstaunt, dafs das gehauchte »h« so wirkungsvoll ist. Die jetzt in Berlin lebende Sängerin *Helene Oberbeck* hat es uns sogar mit dem spitzigen »tz« angethan, indem sie es verstand, in der Schöpfungsarie: »Nun beut die Flur« das Wort »Ergötzung« so reizend zu betonen gerade durch Hervorhebung der zweiten Silben und ihres Endkonsonanten, dafs man mit Lust zuhörte. Es liefse sich die ganze Reihe der Konsonanten durchgehen, und man würde an jedem einen besonderen Reiz entdecken — selbst schön, wie sollen sie da dem schönen Gesange schaden? Und doch sind sie noch weit wichtiger für den dramatischen Gesaug als für den sogenannten schönen Gesang. Gerade hier verhelfen sie dem Ausdrucke zu grofser Wahrheit und Lebendigkeit. Sie charakterisieren die Worte besser als die Vokale. Im Worte »Rache« ist es doch zumeist das Anfangs-r und das »ch«, welche demselben den Ausdruck des Hasses und der Energie verleihen. Dafs beide Konsonanten durch andere Behandlung zum Ausdruck ganz anderer Gefühle benutzt werden, z. B. in den Worten »Reue, Ach« mufs unsere Achtung vor ihnen noch erhöhen. Da nun vornehmlich die Konsonanten dem Worte zu seinem Charakter verhelfen und die deutsche Sprache einen grofsen Reichtum an Konsonanten besitzt, so giebt uns das die Richtung an, nach welcher der deutsche Gesang in erster Linie steuern mufs: nach dem charakteristischen Gesange, nach dem wahrheitsgetreuen Ausdruck. Ist die italienische Sprache die Grundlage des »*bel canto*«, so die deutsche die Grundlage des charakteristischen Gesanges, ohne dafs derselbe auf jenen zu verzichten brauchte. Diese Überlegung verlangt aber auch gebieterisch, nicht die italienische Gesangsmethode zur Ausbildung deutscher Sänger zu benutzen. Dafs ja beide, der deutsche und italienische Gesang, viele Berührungspunkte haben ist wahr, aber sie unterscheiden sich eben durch die Sprache so wesentlich, dafs von dem Momente an, wo das Wort zum Ton tritt, die deutsche Gesangsmethode in ihr Recht tritt. Schlimm ist es freilich, dafs diese deutsche Methode noch nicht existiert, sonst würden eben die im Anfange besprochenen Übelstände nicht vorhanden sein. Ein energischer Anfang, eine deutsche Schule zu begründen, ist in Bayreuth gemacht worden; aber man hört wenig Gutes von dort. Ob es am Stimmaterial oder an den Lehrkräften liegt, oder ob die üble Nachrede ein Ausflufs des Hasses ist, wir können das nicht beurteilen, da wir noch keinen Sänger aus der dortigen Schule gehört haben. Jedenfalls verdient aber ein Unternehmen, das den deutschen Gesang in eine Bahn lenken will, in der er gedeihen kann, Förderung und keinen Hafs, denn Besserung thut dem deutschen Sologesange dringend not. Wenn auch fast zu allen Zeiten über den Verfall der Gesangskunst geklagt worden ist, so scheint es doch, als ob heute die Klage am berechtigsten wäre, denn der gemütliche Strafsburger hat recht »die Sänger halten nur Sprechmahlzeit vor den Coulissen«, aber sie singen uns keine deutlichen Worte zu.

Hans Werner.

Eine sensationelle Erfindung. In Nummer 14 der Zeitschrift »Der Photograph« (Bunzlau, Fernbach) ist ein Artikel mit der auch hier gewählten Überschrift enthalten, welcher für musikalische Kreise ganz besonderes Interesse haben mufs, weshalb er auch hier mitgeteilt sei. Er lautet:

Die „Casseler Allgemeine Zeitung" vom 1. April berichtet: Wir sind heute in der erfreulichen Lage, über eine Erfindung berichten zu können, welche von einem Casselaner gemacht worden ist und die bestimmt sein wird, auf dem Gebiete der darstellenden Kunst eine vollständige Umwälzung herbeizuführen. Die Erfindung schliest sich an den von *Anschütz* zuerst eingeführten, dann im Kinematographen verbesserten Apparat an, man sieht die dargestellten Personen indessen sich nicht allein bewegen, sondern hört sie sprechen, singen etc. Die Wiedergabe der menschlichen Stimme durch den Phonographen ist ja nichts Neues, dieselbe war aber eine meist mangelhafte und häufig unverständliche, diese Fehler haften aber dem neuen Apparate nicht an, wie uns von den Herren bestätigt wird, welche den Vorzug hatten, in dem bekannten Zimmer einer hiesigen Schenke der Vorführung der neuen Erfindung beizuwohnen. Das Experiment war mit einem hiesigen Sänger gemacht worden, dessen Namen viele kennen, den wiederzugeben man uns aber nicht gestattet hat. Die Aufnahmen erfolgten bei dem neuen Schmitz-Blitz-Licht, dessen Spannfähigkeit bekanntlich das Calcium-Licht um das 16fache übersteigt; während der Aufnahme sang der Kinematographierte die Arie aus dem „Tannhäuser". Bei der Wiedergabe am gestrigen Abend wollte die Sache zuerst nicht recht klappen, bis die Übereinstimmung mit der Bewegung und dem Gesange gefunden wurde, was durch die Verschiebung der Feder einer Membrane vereitelt war, und schon wurde eine böswillige Kritik unter gewissen Leuten bemerkbar, die selbst niemals auf einen solchen Gedanken in ihrem Leben gekommen wären. Nun natürlich, da sich die Übereinstimmung der Wiedergabe der Bewegung mit der Stimme auf das Minutiöseste erwiesen hatte und die Töne in dem Raum in ihrer natürlichen Stärke vorzüglich zu Tage traten, waren alle des Lobes voll und beglückwünschten den Erfinder, der in seiner Bescheidenheit auf das Einfache der ganzen Sache hinwies und erklärte, dafs er nur das Verdienst habe, die Erfindung eines Anschütz weiter verfolgt zu haben. Wenn ich vorhin behauptete, dafs diese Erfindung eine völlige Umwälzung auf dem Gebiete der darstellenden Kunst hervorrufen werde, so mufs nach dem Geschilderten dies jedem klar sein, der über die Sache nachdenkt. Man wird z. B. ganze Theater-Aufführungen kinematographieren und itemagraphieren (so lautet der technische Ausdruck für die Aufnahme der Töne) und an jedem Platze, wo ein angemessener Raum für eine Bühne sich

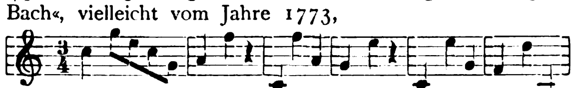
befindet, können Aufführungen von Lust- und Schauspielen, sowie Opern ohne weiteres mit Hilfe der neuen Apparate stattfinden. Versuche sollen in aller Kürze hier in gröfserem Mafsstabe vorgenommen werden; dem Erfinder, der ausdrücklich jeden Theilnehmer bis auf Weiteres zu strengstem Schweigen verpflichtet hat, sind umfangreiche Mittel zu dem Zweck zur Verfügung gestellt. Hoffen wir, dafs diese Erfindung unserem bescheidenen Landsmann sowohl wie unserer Heimatststadt zu weiterem Ansehen — und materiellen Erfolgen verhilft.

So weit die betreffende Mitteilung. Aber — hoffen auch wir, dafs dies alles bereits in der That so klippt und klappt, denn — am 1. April war nicht blofs in Cassel, sondern auch anderswo der 1. April, und an diesem Tage schickt man bekanntlich den Narren dahin, wohin man will. Sie wäre schön, sehr schön, eine solche Erfindung, und bei den ungeheuren Fortschritten, welche die Photographie, Telephonie und Kinematographie bereits gemacht haben, ist an und für sich die Sache nicht ganz unmöglich. Vielleicht aber ist unser geschätzter Mitarbeiter, Herr Musikdirektor *Ludwig Spengler* so liebenswürdig, uns mal gelegentlich über diese ganze Geschichte etwas Näheres und Genaueres zu berichten, wenn er etwa Mitglied dieser an Berühmtheit nichts zu wünschen übrig lassen wollenden „Stammkneipe" ist oder, gar durch unsere Zeilen veranlafst, es noch werden will. Interessant wäre es jedenfalls, etwas Näheres und Genaueres über diese Sache zu erfahren! — Robert Músiol.

Herr Prof. Dr. *O. Kade,* Grofsh. Musikdirektor in Schwerin, stellt uns freundlichst folgende Notiz zur Verfügung:

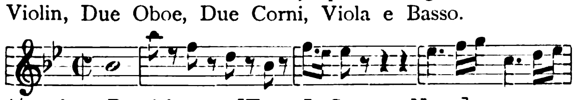
Zu dem Aufsatze: »**Bachs Söhne**« in Nr. 2 Ihrer Zeitschrift lasse ich nachstehende Notizen aus meinem thematischen Kataloge der Grofsh. Musikaliensammlung hiermit folgen: Unter Bach ohne Vornamen finden sich daselbst folgende Stücke:

1. Sinfonia, à 4, Viol. I. II., Viola, Basso, C dur, $^3/_4$, dreisätzig, Allegro assai, Andante, Allegro »del Signor Bach«, vielleicht vom Jahre 1773,



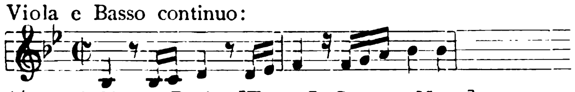
Kat. I, S. 62, Nr. 32.

2. Concerto, Toni B, à 9, per il Fagotto obl. Due Violin, Due Oboe, Due Corni, Viola e Basso.



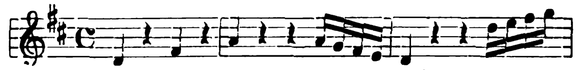
$^4/_4$, ohne Bezeichnung [Tom. I, S. 129, Nr. 3].

3. Sinfonia ex B, à 8, 2 Corni, 2 Oboes, 2 Violini, Viola e Basso continuo:



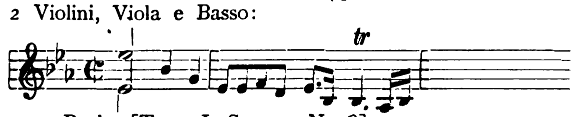
$^4/_4$, »del Signor Bach« [Tom. I, S. 129, Nr. 4].

4. Sinfonia, D♯, à 8, $^4/_1$, Corni, Oboes, Violini, Viola e Basso Continuo:



»del Signor Bach« [Tom. I, S. 130, Nr. 5] und

5. Sinfonia in E♭, à 8, $^4/_4$, 2 Corni, 2 Oboes, 2 Violini, Viola e Basso:



»von Bach« [Tom. I, S. 130, Nr. 8].

Bei den vielen Beziehungen, in denen Emanuel Bach zu dem Meckl. Hofe stand, [Dedikation von Cramers Psalmen, 1774] wäre eine Autorschaft Emanuels bei einer dieser Sinfonien nicht undenkbar! — Hochachtungsvollst O. Kade.

Preisausschreiben. Die Musikkommission des »Verbandes der schweizerischen christkatholischen Kirchenchöre« eröffnet unter dem tit. Komponisten eine Preiskonkurrenz zur Schaffung 1. einer deutschen Messe für vierstimmigen Gemeindechor mit Orgelbegleitung und genau vorgeschriebenem Texte, welcher bei den Unterzeichneten gratis bezogen werden kann; 2. drei geistlichen Liedern für einstimmigen gemischten Chor, passend zum gottesdienstlichen Gebrauche an Sonn- und Festtagen. Texte aus der heiligen Schrift oder aus den Gesangtexten des christ-katholischen Gesangbuches (Solothurn, Gafsmann, Sohn). — Die Kompositionen müssen in der Anlage durchaus leicht und auch für kleine Kinderchöre passend sein. Als Preis für die Messe wird 100 Frank, als solcher für je ein Lied 30 Frank Honorar ausgesetzt, wogegen denn die preisgekrönten Kompositionen Eigentum des Verbandes werden. Das Preisgericht besteht aus den Herren *X. Fischer*, Pfarrer in Aarau, zugleich Präsident der Musikkommission, Professor Dr. *Thürlings* in Bern und *Kempter*, Musikdirektor in Basel. Die Kompositionen sind bis zum 30. Juni den Unterzeichneten einzusenden, der Name des Komponisten in geschlossenem, mit gleichem Motto versehenem Couvert beizulegen. Die nicht preisgekrönten Kompositionen werden den Eigentümern wieder zugestellt. St. Gallen, April 1897. Die Beauftragten, Zweifel & Weber, Piano-, Musikinstrumenten- und Musikalienhandlung, St. Gallen.

Komponist **Karl Göpfart** in Weimar hat in dem Archiv der Stadtkirche zu Weimar zwei Foliobände alter Kirchenmusik (Motetten, Hymnen etc.) aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert aufgefunden. Fast alle Musikstücke sind sehr interessante und eigenartig gehaltene Tondichtungen und zum weitaus gröfseren Teile noch nicht bekannt. Merkwürdigerweise finden sich inmitten der kirchlichen Gesänge die Anfänge altdeutscher Volks- und Gassenliedertexte eingeschrieben, welche vermutlich nach der gleichen Melodie eines der Lieder gesungen wurden. *Göpfart* will das Wertvollste daraus veröffentlichen und fordert auf, dafs man auch anderwärts in den Kirchen nach solchen Funden suchen solle, damit wertvolle Kompositionen der Mit- und Nachwelt erhalten bleiben.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 18. Mai. Verödet stehen schon seit einiger Zeit unsere Konzertsäle, und von den vier grofsen Orchestern ist nur eins, das Königliche, noch im Opernhause thätig. Bis nach Paris führte seine Rundreise das Philharmonische Orchester unter *Nikisch*, und wie jubelnd man dort deutsche Künstler aufgenommen, wie rückhaltlos man die deutsche Musik bewundert hat, das war ebenso überraschend, wie es erfreulich ist. — Die Kapelle des Konzerthauses giebt unter *Meyders* Leitung in Warschau Konzerte, und dort wollte man von den »Preufsen« nichts wissen. Wenigstens erstand dem Unternehmen eine starke Gegnerschaft, welche der Kapellmeister dadurch beschwichtigte, dafs er nachwies, er sei gar kein Preufse und behauptete, auch die meisten seiner Musiker gehörten andern Nationen an. Er gedenkt mit ihnen aber im Herbst hierher zurückzukehren und — da das Konzerthaus sich seiner ehemaligen Bestimmung als

Ballhaus erinnert zu haben scheint und künftig eine »leichtere Gattung« der Unterhaltung pflegen will — in einem noch zu suchenden Saale wieder zu spielen. Da es mit seinen Konzertleistungen in den letzten Jahren einigermafsen bergab ging, so wird man ihn nach diesem Vorgange um so weniger freudig begrüfsen, sollte er wirklich wieder zu den Berlinern kommen, denen er fast zwanzig Jahre lang sich zuzählte, und die er nun verleugnet. — Die vierte Kapelle endlich, das frisch aufstrebende, »Neue Berliner Symphonie-Orchester« unter *Zimmer* konzertiert in Budapest. — Die letzten drei Musikaufführungen waren vornehmlich dem Andenken des heimgegangenen Brahms gewidmet. Als hervorragendstes unter denselben erschien der Kammermusik-Abend, in dem das Joachim-Quartett im Vereine mit den Herren *Barth* und *Mühlfeld* das Klavierquintett in f moll, das Klarinetten-Quintett in h moll und das B dur-Quartett in musterhafter Weise ausführte. — Der »Cäcilien-Verein«, den *Alexis Holländer* leitet, hatte ein mannigfaltigeres Programm aufgestellt: Brahms'sche Lieder, Chöre, Klavier- und Geigensachen. Da Veranlassung und Zweck — der Ertrag ist für ein Brahms-Denkmal bestimmt — gleich edel waren, so nahm man einige Unzulänglichkeiten in den Darbietungen schon mit in den Kauf. — Der »Philharmonische Chor« des Herrn *S. Ochs* brachte neben Sologesängen von Brahms nur das »Schicksalslied«, in dessen Vortrag der Chor sich wieder wahrhaft auszeichnete. Dann aber kam etwas recht Unbedeutendes, die von dem Engländer *Stanford* für Chor und Orchester komponierte Ballade Tennysons »The Revenge«. Darin offenbarte sich eine wirklich öde Musikmacherei. Bald singen die Männer-, bald die Frauenstimmen einzeln, und dann vereint, meist aber in homophoner, wässeriger — es handelt sich allerdings um einen Seehelden — Weise die Thaten eines uns bis auf den Namen unbekannten grofsen Briten. Nach diesem Werke machten selbst diejenigen Nummern der Beethovenschen »Ruinen von Athen«, welche dem türkischen Marsche, dem Derwischchore etc. thatsächlich so erheblich nachstehen, den Eindruck des Grofsartigen. — *Adalbert von Goldschmidt* kam von Wien hierher, wo man vor 20 Jahren seine »Sieben Todsünden« so freundlich aufgenommen hatte, um es mit einer neuen Gattung zu versuchen, dem gesungenen Märchen. Grimmsche Märchen, u. a. das vom »Machandelboom«, werden wörtlich mit Klavierbegleitung durchgesungen. So arg ist das ja nicht, wie die Humperdinckscbe Entgleisung, die sich in dem sogenannten Märchen »die Königskinder« darstellt, zu dem er Musik geschrieben hat. Wir haben das Unding hier noch nicht gehabt, und ich kann nicht darüber urteilen, ob es sich in Wirklichkeit mehr oder weniger verzerrt ausnehmen wird, als es sich vor meinem Geiste darstellt. In einem hat doch *Goldschmidt* die Dichtung und die Musik organisch miteinander verbunden, im Tone. Während Rich. Wagner sein ganzes Leben daran arbeitete, das Bühnenkunstwerk einheitlich zu gestalten, das Wort ganz in die Musik einzubeziehen, löst es Humperdinck, der sein Schüler sein will, vollständig wieder von der Musik los und führt das Unangenehmste ein, was es auf der Bühne geben kann, den Singeton, das Singen in unbestimmten Intervallen und mit unbemessenem Rhythmus. *Goldschmidt* aber versieht es doch darin, dafs er erstens vergifst, dafs nicht alles sich für die Musik eignet, was gesprochen wird, und zweitens, dafs es für die Musik bestimmte architektonische Formen giebt, welche die mit ihr verbundene Sprache entweder zu Dehnungen oder zu Zusammenziehungen sowie zu falscher und widersinniger Betonung nötigen. Die einzige Verbindung zwischen Wort und Musik ist der Gesang. Das hat *Goldschmidt* gegenüber Humperdinck wohl erkannt, dabei aber übersehen, dafs sich nicht jede Geschichte zum Gesange eignet. Wie kann man z. B. komponieren: »Nun geschah es aber, dafs das Kind plötzlich krank wurde!« Künstlich genug hat *Goldschmidt* seine Musik geformt. Unaufhörlich moduliert das Klavier und wechselt den Takt, um sich der Erzählung möglichst anzuschmiegen. Zur eigentlichen Melodik kann es in der Singstimme aber nicht kommen, und so wurden die Vorträge bald recht langweilig, obschon Frau *Niklas-Kempner* mit bemerkenswerter Kunst, freilich aber auch mit verblühter Stimme sang. — Wir werden unsern Kleinen nach wie vor die herzigen Märchen gern erzählen, und eifrig werden sie ihnen lauschen. Auf den Gedanken, sie ihnen vorzusingen, kommt wohl niemand. Sie würden auch nicht lange zuhören. — Daraus, dafs wir jetzt drei Operetten gleichzeitig hier haben, darf man nicht schliefsen, dafs die Operette wieder zufzublühen beginne. Ein neues Werk der Gattung, »Der Wunderknabe« war auch das richtige Wunderkind: es lebte nur sechs Abende lang. Eine »Schwalbe« aber, die dennoch »keinen Sommer macht«, flatterte lustig von jenseit des Kanals herüber. »Die Geisha« von Owen Hall mit Musik von *Sidney Jones* ist ein ganz lustiges Werk bezüglich der Handlung und hübsch bezüglich der Musik. Sullivans »Mikado« ist sein Vorbild. Der Titel bezeichnet die in japanischen Theehäusern zu findenden Sing- und Tanzmädchen. Um die Abenteuer englischer See-Offiziere mit ihnen und um einen geprellten Gouverneur handelt es sich in dem Stücke. Die Musik ist gefällig und hält sich vom Gewöhnlichen fern; die Sullivansche leichtfliefsende Triolenmelodie in den Gesängen spricht noch immer angenehm an. Das Orchester ist mit vielem Geschick ausgestaltet. Die Hauptrolle singt Frl. *Werber*, die durchaus berühmt werden und die Zukunftssoubrette der Oper sein soll. Bei einem Alter von 17 Jahren hat sie die Figur einer Zwölfjährigen, aber Stimme und Benehmen einer Erwachsenen. Daher überrascht ihr grofser Ton, und das Spiel ist ihr gut einstudiert. Eigenart fand ich bei ihr nicht, und an eine bedeutende Zukunft kann ich daher nicht glauben. — Die Oper »Haschisch« von A. Delmar mit Musik von *O. v. Chelius* hat hier recht gefallen, vielleicht deshalb um so mehr, als man von einem Husarenrittmeister nicht viel erwartete, und als die Berichte aus Dresden über das Werk mehr als kühl waren. Es wird aber nicht geleugnet werden können, dafs das Buch poetisch ist, und dafs die Komposition den »Dilettanten« (besonders in der Orchesterbehandlung) nicht verrät. — In meinem nächsten Briefe, der sich nur mit der Oper wird beschäftigen können, sage ich wohl noch ein paar Worte über »Haschisch«.

Rud. Fiege.

Erfurt. Es ist uns eine angenehme Pflicht, in erster Linie über die Konzerte des Musikvereins zu berichten, die uns durchweg die Bekanntschaft erster Gröfsen auf ihrem Gebiete vermittelten. Kein geringerer als *Eugen d'Albert* eröffnet den Reigen. Die allgemein anerkannten Vorzüge des Meisters kamen auch hier voll zur Geltung: in allen Vorträgen tiefe geistige Durchdringung des Stoffes, eigenartige, plastische Darstellung, mannigfachste Nüancierung des Klaviertones, glänzende Technik, die aber dem Künstler nie Selbstzweck wird, dabei ein souveränes Beherrschen aller Stilarten. Mit seiner Bearbeitung der glänzenden D-dur-Fuge von Bach (Bd. 4 d. Orgelkomposition) beginnend, interpretierte der Künstler darauf in genialster Weise die »Appassionata« Beethovens. Nach dem Vortrage mehrerer Chopinschen Stücke und der Schumannschen C dur-Fantasie erfreute der vorzüglich disponierte Künstler durch die feinsinnige Wiedergabe des Momento capriccioso von Weber und des Impromptu Op. 90, 3 von Schubert, um mit der Tausigschen Bearbeitung eines Walzers von Straufs, die mit den denkbar schwierigsten virtuosen Zuthaten »gepfeffert« war, zu schliefsen. — Grofsen Erfolg erzielte auch die begnadete Sängerin Frau *Joachim*, welche mit vollendeter Vortragskunst Lieder von P. A. Schulz, Schubert, Schumann, Brahms, mehrere Volksweisen, von Dr. Reimann gesetzt, zu Gehör brachte. Der neue, hellstrahlende Stern am Kunsthimmel, der so schnell berühmt gewordene Geiger *Petschnikoff*, hat auch bei uns durch sein virtuoses und seelenvolles Spiel die Herzen im Sturm erobert. Alle, die ihn gehört, sind seines Lobes voll. — Im Februar brachte der Musikverein (Direktor *Hans Rosenmeyer*) Haydns »Schöpfung« mit sehr gutem Erfolge zur Aufführung. Herr *R. v. Milde*-Dessau sang schlicht, natürlich, dabei künstlerisch schön den Raphael. Eine würdige Vertreterin hatte die Partei des Gabriel in Frl. *Dorothea Schmidt*-Hamburg gefunden, deren nicht zu grofser, aber überaus sympathischer Sopran die vorzüglichste Schulung verriet. Der Tenorist, Herr *v. d. Beeck*-Hamburg, dessen Vokalisieren mancherlei Mängel aufwies, hatte seinen ausgezeichneten Partnern gegenüber keinen leichten Stand, bekundete aber sonst einen feinen Geschmack und verhalf besonders den Ensemblesätzen zu wirkungsvoller Gestaltung. Die Chöre waren trefflich einstudiert und klappten vorzüglich. Das Orchester (die verstärkte Kapelle des 71. Inf.-Regts.) löste seine Aufgabe in ausgezeichneter Weise. Das trat besonders hervor in den trefflich charakterisierenden Tonmalereien (cf. 1. u. 6. Schöpfungs-

tag), mit welchen Haydn seine Partitur reich ausgestattet hat. Man mufs überhaupt staunen über die Frische und Ursprünglichkeit der Konzeption, wenn man bedenkt, dafs der Meister die Schwelle des Greisenalters bereits überschritten hatte, als er dieses sein populärstes Oratorium schrieb. — Ein greiser Künstler, der sich gleichfalls bis in die Tage des Alters die Frische der Jugend bewahrt, wird demnächst unsre Stadt verlassen: der um die Entwickelung unseres Musiklebens hochverdiente, in Fachkreisen durch treffliche Kompositionen wohl bekannte Hofkapellmeister *Büchner* schwang kürzlich im Sollerschen Musikvereine zum letztenmale den Dirigentenstab. Nach langjährigem arbeits- und erfolgreichen Wirken beabsichtigt der allseitig beliebte, liebenswürdige Künstler in den wohlverdienten Ruhestand zu treten. Wir behalten uns vor, später auf *Büchners* Bedeutung als Komponist und Dirigent zurückzukommen.

—r.

Hannover. Die königliche Oper brachte Anfang April die erste erwähnenswerte Novität dieser Saison heraus, etwas spät zwar, aber doch immerhin wenigstens nicht zu spät und wie im allgemeinen das was »lange währt auch gut währt«, so auch hier. Kienzls »Evangelimann« gelangte am 4. April nach ungemein sorgfältiger Vorbereitung unter Herrn Hofkapellmeister *Kotzkys* Leitung zur Aufführung und fand eine sehr warme Aufnahme. — Wenn nun auch dieses Werk in der musikalischen Welt nicht mehr unbekannt ist, so möchte ich doch einige Zeilen über dasselbe hiermit sagen, da nach meiner Ansicht ein Werk, welches wie der »Evangelimann« die erste Erscheinung einer neuen Kunstrichtung bedeutet, nicht leicht zu viel besprochen werden kann. Nach den Wagnerschen »Musikdramen«, nach den »Ehebruchs«- und »Mordopern« Jungitaliens bedeutet Kienzls »Musikalisches Schauspiel« ungefähr dasselbe, was Schillers »Kabale und Liebe« nach den französischen Dramen, das heifst die Wendung der Kunst vom hohen Kothurn der Geschichte und der Sage bezugsweise von dem Schlammpfuhl des übertriebenen Materialismus in die Sphäre des bürgerlichen Lebens mit seinen Freuden und Leiden. Noch eine andere Parallele möchte ich ziehen, nämlich eine zwischen Wagners »Meistersingern« und dem »Evangelimann«, die »Meistersinger« sind wohl das schönste, erhabenste Gemälde der deutschen Kunstpflege und deutschen Bürgertumes im Mittelalter, Kienzls Werk spielt in einem uns bedeutend näherliegenden Zeitabschnitt. Die einzelnen Gestalten, so besonders der unglückliche, durch seinen Bruder Johannes ins Unglück gestürzte Matthias Freudhofer, ferner seine, von ihm geliebte Martha und deren Freundin Magdalena sind prächtig gezeichnet, ebenso einige der Volkstypen, der Schneider Zitterbart etc. — Die Figur des Johannes Freudhofer erinnert im 1. Akte zu sehr an den Theaterbösewicht der älteren Oper (Pizarro im Fidelio, Gaveston in der »Weifsen Dame) und ist eigentlich nur im 2. Akte psychologisch verständlicher, denn dafs ein Bruder seinen Bruder ruhig zu 20 Jahren schweren Kerkers verurteilen läfst, während er im Wohlleben weiter lebt und seine That (die Brandstiftung) nicht eingesteht, ja, wo er nicht einmal seinen Zweck, die von den Brüdern gemeinsam geliebte Martha sein zu nennen, erreicht, ist vielleicht nicht absolut unmöglich aber jedenfalls eine abnorme Voraussetzung, die eben nur aus der dramatischen Notwendigkeit zu erklären ist, ein Folie für den unglücklichen Matthias zu schaffen. — Musikalisch ist das Werk noch sehr unselbständig, bietet aber viel des Interessanten und Packenden, und wenn Kienzl auch viele Anklänge bringt, so kann man doch ruhig sagen, dafs er mit vielem Geschick seine Vorbilder, besonders Wagner, copiert. So ist z. B. die Liebesscene in der Laube allerdings stark »Tristan« — getränkt, ja das Hauptmotiv ist fast unerkennbar jener herrlichen Stelle: »Barg im Busen sich die Sonne« (Tristan. 2. Akt) entlehnt, es ist aber doch echte, wahre Stimmung, die uns aus diesen Tönen entgegenweht. Von besonderem Reiz, ja, mit das Schönste was in neuerer Zeit geschrieben ist, ist die Strafsenscene, in welcher der Evangelimann (Matthias) den Kindern die Seligpreisung lehrt: »Selig sind die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen, denn ihrer ist das Himmelreich«. — Nun die »Kegelscene« im 1. Akte. Neben hübscher Schilderung des volkstümlich derben Treibens, besonders des ungeschickten Schneiders, der dann durch Zufall »alle Neune« wirft, leidet dieselbe an 2 Fehlern. Erstens ist sie als Episode, die mit der Handlung absolut nichts zu thun hat zu lang, und 2. pafst sie in ihrem operettenhaften Tone nicht in die vorwiegend ernste Handlung, — — doch genug davon. Jedenfalls ist Kienzls Werk von Bedeutung für die deutsche Kunst, nach weiterer Klärung und Läuterung, vor allem nach einer sicher zu erwartenden gröfseren Selbständigkeit des Komponisten, sind wir berechtigt zu den schönsten Hoffnungen in Bezug auf seine späteren Werke. Die hiesige Aufführung hatte folgende Besetzung. Matthias — Herr *Holldack*, Johannes — Herr *von Milde*, Engel — Herr *Moest*, Martha — Frl. *Jahn*, Magdelena — Fr. *Beck*, — Am Karfreitag führte die hiesige »Musik-Akademie« (Dir. Jos. Frischen) die »Matthäuspassion« von Bach auf. Die Soli waren folgendermafsen besetzt; Sopran — Frl. *Joh. Dietz*, Alt — Frau *Beck*, Tenor — Herr *Grahl*, Bariton — Herr *Moest*, Bafs — Herr *Gillmeister*, Orgel — Org. *Wuthmann*, Klavier — Chordir. *Lüders*. — Die Chöre gelangen grofsartig, in den Chorälen mit wunderbar ausgeglichenem, vollen Chorklang, in den kurzen dramatischen Chören mit packender Wucht und doch klarster, schärfster Auseinanderhaltung der einzelnen Stimmen. — Am 9. April gab das Streichquartett der Herren *Riller*, *Meuche*, *Kugler* und *Lorleberg*, unter Mitwirkung der Herren *Bolland* (Clarinette) und *Evers* (Klavier) seinen 4. Kammermusikabend, welcher zum Gedächtnis des verstorbenen Meisters *Brahms* 3 der herrlichsten Kammermusikwerke desselben, nämlich Clarinettenquintett H moll, Klavierquartett G moll und Violinsonate G dur in herrlicher Weise zur Aufführung gelangen liefs. —

L. Wuthmann.

Dresden. Mit ehrendem Erfolg für ihren Autor ging am 7. d. M. im Königl. Opernhaus Anton Rückaufs dreiaktige Oper »Die Rosenthalerin« erstmalig in Szene. Ein Mehr war angesichts des Inhalts des Werkes von vornherein ausgeschlossen, da Librettist und Komponist grundsätzlich auf »Sensation« verzichteten, weder in Verismus noch in Neu-Romanticismus, weder in nervenerschütternder Dramatik, noch in sinnberauschender Phantastik »machten«. Gutbürgerlich sollte es diesmal auf der Bühne zugehen, aber doch mit einem »Stich« ins Höhere. — Dafür sollte das Milieu der Handlung sorgen. Ort der letzteren: Nürnberg, Zeit: Diejenige der Meistersinger, Repräsentant des »Stichs« ins Höhere: Albrecht Dürer. Den Stoff entnahm der Librettist *Fritz Lemmermayer* Aug. Hagens Nürnberger Novellen »Norica« und behandelte ihn in folgender Weise. Maria Rosenthalerin, des Dürer Pflegetochter, ist als »Sebaldi Braut« die Königin des Sebaldusfests (I. Akt) und wird auf diesem von Jakobus Heller, einem jungen Frankfurter Handelsherrn, erschaut. Im Hause des grofsen Malers (II. Akt) weilend, um ein von ihm bestelltes Bild »Mariä Himmelfahrt« in Augenschein zu nehmen, begegnet er der schönen Maid, und beider Herzen finden sich. Anstandslos könnten »sie sich kriegen«, wenn nicht Frau Agnes, des Dürers Angetraute um der Maria uneheliche Herkunft wüfste. Das im Herzen der Jungfrau aufkeimende Glück zerstört sie, indem sie ihr den Makel ihrer Geburt offenbart. Während Kaiser Max unter Fanfarengeschmetter und Glockenschall seinen Einzug in die ehrwürdige Stadt hält und, vergebens nach der »schönen Rosenthalerin« ausspähend, an Dürers Haus vorbeireitet, sucht jene auf dem stillen Friedhof des Klosters von St. Clara der Mutter Grab. Dort (III. Akt) trifft sie mit dem Geliebten zusammen, dem der »Makel« das Mädchen keineswegs verleidet, der ihr, die ins Kloster will — angesichts des gleichfalls »zufällig« herbeigekommenen Dürer — schwört, sie nötigenfalls mit Gewalt sich zu gewinnen. Aber so tragisch kommt die Sache nicht. Kaiser Max, der, wer weifs wie, »Wind bekam«, überrascht nach einer »Verwandlung« die Liebenden, Pflegevater, Pflegemutter etc. mit einer Urkunde, welche Marien Rosenthalerin, als des Ratsherrn und Poeten Pirkheimer Kind, das Prädikat »Pirkheimerin« verleiht. Also dafs nun der Hochzeit nichts mehr im Wege steht. — Der »Stich« ins Höhere beschränkt sich leider auf einige Phrasen von »Nürnbergs Ehrenpreis« id est Albrecht Dürer, von »Deutschem Genius« etc. Das Gut-Bürgerliche mit einem Beigeschmack von Hausbackenheit dominiert, und das ist bedenklich, weil so gar wenig Handlung für drei Akte vorhanden ist. *Lemmermayer* sah sich genötigt, den Stoff in breitester Behaglichkeit zu bearbeiten, und die »Längen« kamen so auch in die Musik. Ein Glück nur war es, dafs er es verstand, teils effekt-, teils stimmungsvolle »Schlufsbilder« zu schaffen. Das verfängt beim p. t. Publico

immer wieder und machte uns nachsichtiger, auch gegen manche Verse, die der »Dichter« verbrach. Die Musik schliefst sich bis auf einen, aber wesentlichen Punkt dem Libretto recht passend an. Vor allem meidet sie die zeitübliche Ekstase. Des Komponisten Melodik schlägt vielmehr nicht ohne Glück einen volkstümlichen Ton an. Weder das Liebespaar noch die anderen Gestalten reden tristanisch oder nibelungenhaft zu uns, höchstens wird von ihnen einmal etwas »gemeistersingert«, von Frau Agnes wohl auch »gefalstafft«. Lortzing-Brüll-Nefsler — das wären so etwa die Hausgötter, die sich der Komponist — für die harmlose Liebesgeschichte ganz passend als »leitende Mächte« erkor. Uns dünkt aber, Herr *Rückauf* hätte den Rücklauf dann getrost auch noch etwas konsequenter riskieren können, nämlich bis zu den geschlossenen Formen. Sie wären — ihr Mangel ist der besagte eine Punkt — der Wirkung des Werkes entschieden günstig gewesen, hätten Konzentration und Plastik in die wesentlich lyrischen Vorgänge gebracht. Für durchaus modern geartete und behandelte, in Leidenschaften oder Gefühlen schwelgende Stoffe mag die formfreie, nach möglichst schrankenlosem Bethätigen ringenden Subjektivismus ihre Entstehung dankende Gestaltung die passende sein, in Tonschöpfungen, welche diese Richtung nicht mitmachen, welche entweder in scharfen dramatischen Contrastten oder in beschaulicher Lyrik das Schwergewicht finden sollen, trägt sie etwas Fremdes, teils Schwülstiges, teils Verschwommenes hinein, kurz erscheint sie die Wirkung oft beeinträchtigend, wo nicht zerstörend. Anzuerkennen bleibt aber für jeden Fall, dafs *Rückauf* in seinem Erstlingswerk wenigstens dem Überwuchern des orchestralen Teils wehrt und bei allem nur noch nicht immer erfolgekrönten Streben nach Farben der Instrumentation der Stimme doch die eigentlich führende Stelle einräumt. Die hiesige Aufführung unter *Schuchs* Leitung war ersten Ranges, nicht zum wenigsten auch in Regie und Inszene. Unter den Solisten ragten die Damen *Wittich* (Rosenthalerin) und *von Chavanne* (Agnes) und die Herren *Anthes* (Heller), *Perron* (Dürer) und *Scheidemantel* (Kaiser Max) als Vertreter der Hauptrollen hervor. Otto Schmid.

Leipzig. Wenn kurz nach der Aufführung von J. Seb. Bachs Johannispassion durch den Bachverein am Charfreitag, wie es seit Mendelssohns Zeiten ortsüblich und zu einer heiligen, unantastbaren künstlerischen Sitte geworden, die »Matthäuspassion« des Altmeisters sich anschlofs, so bot sich beste Gelegenheit zu klarer Erkenntnis der ihnen gemeinsamen Berührungspunkte und ihrer Unterschiede; vergleicht man die erste Passion dem hellen Morgenstern, der als Bote der Tageskönigin vorangeht, und die andere der Sonne, die das Weltall mit Licht und Leben erfüllt, so ist in dem Bilde angedeutet, wie beide sich zu einander der musikalischen Bedeutung nach verhalten. Herr Kapellmeister *Nikisch* bot uns eine vorzügliche, in den Chören und vor allem in der Behandlungsweise der Choräle mustergiltige Aufführung, die mit den heiligen Schauern des Schmerzes und des Trostes wohl jedes andächtige Christenherz erfüllen mufste. *H. Litzinger* aus Düsseldorf zählt zur Zeit entschieden zu den hervorragendsten Vertretern der Evangelistenpartie. Herr Dr. *Fel. Kraus* aus Wien sang Manches als Christus erst viel zu weichlich-rührsam, das Meiste weiterhin empfindungstief und zugleich stilgerecht, dafs man davon unvergefsliche Eindrücke als bleibenden Gewinn mit nach Hause trug. Technisch tadelfrei führte Frau *Röhr-Brajim* die Sopranarie durch, aber leider fehlte zu sehr der seelische Untergrund, ohne welchen sie die Hälfte ihrer Bedeutung einbüfst. Frl. *Adrienne Osborne* liefs in den tiefausholenden Altmonologen fast vergessen, dafs sie Bühnensängerin: so ergreifend wurde sie Bachschen Voraussetzungen gerecht. Das Gewandhausorchester und Orgel (H. Paul Homeyer) stützte kräftig den musikalischen Riesenbau. Wenige Tage früher war ein anderes Passionsoratorium, nämich »Des Heilandes letzte Stunden«, Dichtung von Hofrat *Rochlitz*, Musik von *L. Spohr*, im Konservatorium zur Aufführung gelangt und damit der unverdienten Vergessenheit entrissen worden. So wenig das Werk den Bachschen Mafsstab verträgt, so anfechtbar bisweilen die Ausdrucks- und Erfindungsweise insofern ist, als sie in opernhafte Sentimentalität hinübergreift, so entfaltet sich doch auch in ihm jene ergreifende Zartheit und melodische Wärme, durch welche die Individualität dieses Tondichters so liebenswürdige Züge erhält. Die weihevolle, contrapunktisch fesselnde Ouvertüre, mehrere wohlklanggesättigte Frauenchöre, das erste Finale, das sehr energisch ausholt und zu gewaltigen polyphonen Steigerungen führt, wie man sie bei dem weich geschaffenen Meister der Elegie kaum erwartet hätte, möchten als die Glanzpunkte der an lyrischen Schönheiten reichen Partitur hervorzuheben sein. Gewifs kann es sich nur empfehlen, von Zeit zu Zeit auf eine oder die andere der Spohrschen Schöpfungen zurückzugreifen, in vielen von ihnen ruht ein so reicher Schönheitssegen, eine so erquickliche Melodik, die zu den meisten Produktionen der Allerneusten, denen das Häfsliche zur zweiten Natur geworden, ein wahrhaft tröstliches Gegengewicht noch immer bilden. Es mufs einer kundigen Hand vorbehalten bleiben, durch Auswahl des Besten aus dem vielen Guten von *Spohr* ihm von neuem zu nachwirkendem Leben zu verhelfen. Wie zu erwarten, sind die dem Andenken von Johannes Brahms sich widmenden Erinnerungsfeierlichkeiten mit aufrichtigem Anteil begangen worden. Die erste hatte der Leipziger Kammermusikverein veranstaltet und dafür Sorge getragen, dafs dem selten zu hörenden Trio für Pianoforte, Violincello und Klarinette, dessen Mittelsätze ungemein gemütvoll sich geben, eine gleich tüchtige Widergabe zu teil wurde wie dem cmoll-Quartett (Op. 61) für Pianoforte und Streichinstrumente. Eine ausdrucksmächtige Altistin ergänzte angemessen die Feier mit dem »Geistlichen Wiegenlied«, dessen obligate mit dem uralten Weihnachtslied »O Joseph, lieber Joseph mein« sich beschäftigende Bratschenbegleitung vortrefflich durchführte Herr Musikdirektor *Heinrich Klesse*, ein um das Wohl und Wehe seiner Berufsgenossen in unermüdlicher Opferfreude treubedachter Künstler. Als Vorstand des Vereins der »Leipziger Musiklehrer- und Lehrerinnen« hatte er noch eine zweite Brahmsgedächtnisfeier inszeniert auf Grundlage eines sehr mannigfaltigen, Vokales und Instrumentales in charakteristischer Auswahl bietenden Programmes, das natürlich gleichfalls aus dem tiefgründigen Schatze der Brahmschen Muse schöpfte. Erinnerungsaufführungen gröfseren und gröfsten Mafsstabes haben wir noch zu erwarten vom Gewandhaus und dem Riedelverein, der sicherlich das »Deutsche Requiem« sobald als möglich wiederholen wird. — Eine herrliche, weitgreifende Kunstthat vollbrachte unsere Oper am ersten Osterfeiertag mit der neueinstudierten, seit Monaten von Herrn Kapellmeister *Panzner* mit gröfster Sorgfalt vorbereiteten »Götterdämmerung«. Unsere Brünnhilde Frl. *Beuer* stellte allerdings in der Echtheit des leidenschaftlichen Ausdrucks und Naturkraft ihrer Stimmmittel tief in den Schatten den als Siegfried gastierenden *Gudehus*, der über akademische Korrektheit fast nirgends hinauskam und die Schattenseiten seiner alternden Stimme nicht mehr zu verdecken vermochte. Auch die Wiederholung vom »Rheingold«, die kurz darauf erfolgte, gereichte unserm Kunstinstitut Dank der Vorbereitungssorgfalt und glücklichen Ineinandergreifen aller Faktoren zu grofser Ehre. Ihrer Verehrerschaft bereitete Frl. *Erica Wedekind* von der Königl. Hofoper in Dresden mit der Vorführung der »Rosine« (in Rossinis unverwüstlichem Barbier von Sevilla) einen aufserordentlichen Genufs. Im Koloraturgesang ist sie zur Zeit wohl die Erste und jeder- in und ausländischen Nebenbuhlerschaft gewachsen; dieses Bewufstsein verführt sie zu mancherlei Willkürlichkeiten und einem Luxus, der am liebsten jede Note mit einem glänzenden Koleratursgeschmeide vergolden möchte. Allzuviel ist aber selbst nach dieser Richtung ungesund, und Dreiviertel der Verzierungen waren überflüssig in dem hübschen anspruchslosen W. Taubertschen Lied: Ich mufs nun einmal singen. Auf den Erfolg des mit allen Mitteln erlaubter und unerlaubter Reklamen angekündigten Gastspieles von Francesco Tamagno in der Rolle des Manrico (Verdis »Trubadour«) kommen wir demnächst zurück.

Bernhard Vogel.

Sondershausen, 22. Mai. Es interessiert Sie gewifs, dafs ich gestern einer Trauerfeier für Johannes Brahms habe beiwohnen dürfen, die auf alle Anwesenden einen tiefen Eindruck machte. Unter der bewährten Leitung des Hofkapellmeisters, Professor *Schroeder* fand im Fürstlichen Konservatorium der Musik eine Gedächtnisfeier für Johannes Brahms statt. Zur Aufführung gelangten die tragische Ouverture, das Konzert für Violine Ddur, welches der Fürstliche Konzertmeister *Corbach* mustergiltig spielte, und ein deutsches Requiem. Die Aufführung des deutschen Requiems kann

eine vorzügliche genannt werden. Herr *Franz Mees* und Fräulein *Spohr* (Schüler des Fürstlichen Konservatoriums) sangen die Soli. Das Orchester widmete sich der herrlichen Aufgabe mit bestem Gelingen. Für Veranstaltung der würdevollen Feier verdient Herr Professor *Schroeder* uneingeschränkte Anerkennung. P. v. E.

Stuttgart. Unsere Konzertsaison 1896/97 liegt nun hinter uns und der Berichterstatter kann in Mufse einen Rückblick auf dieselbe werfen. Seit meinem Bericht in Nr. 2 dieses Blattes haben wir noch eine erkleckliche Anzahl grofser Musikaufführungen erlebt, von denen ich die bedeutendsten hier einer Besprechung unterziehen will. Im Anschlufs an meinen ersten Bericht über diese Saison beginne ich mit den noch restierenden 4 Abonnementskonzerten der Königl. Hofkapelle unter Leitung des Hofkapellmeisters, Herrn Dr. *Aloys Obrist.* Das Januarkonzert brachte eine Schubert-Feier, deren Programm aus der Ouverture zu Rosamunde, den deutschen Tänzen für Streich-Orchester, dem Ständchen für Altsolo und Männerchor, Liedern (gesungen von Herrn *Rothmühl*) sowie der Cdur-Symphonie bestand. Im achten Konzert wurde zum Gedächtnis für den verstorbenen Komponisten Anton Bruckner, dessen VII. Symphonie-Edur aufgeführt, welche zwar durch ihren Erfindungsreichtum Eindruck machte, aber durch ihre übertriebenen Längen und durch ihre Formlosigkeit den Hörer zu keinem rechten Genufs kommen liefs. Das neunte Konzert brachte eine Symphonie-Fdur von S. de Lange. In ihr zeigt sich eine wohlthuende Klarheit der melodischen Gedanken und so geschickte Mache, dafs die Komposition trotz der unbedeutenden Erfindungskraft Langes einen angenehmen Eindruck hinterliefs. In diesem Konzert wirkte der berühmte Cellist *Popper* mit und errang dank seiner vollendeten Technik, sowie durch seinen grofsartigen Ton einen durchschlagenden Erfolg. Auch als Komponist erwarb er sich durch seine Suite »Im Walde« allgemein die wärmsten Sympathien. Am Palmsonntag schlossen die wackeren Mitglieder der Hofkapelle hre Saison mit einer sehr gelungenen Aufführung des Verdischen Requiem, in welcher der Hoftheater-Singchor den Chorpart befriedigend ausführte. Unter den Solisten verdienen mit Auszeichnung genannt zu werden Frl. *Emma Hiller* und Frl. *Helene Hieser*, ebenso der aus München berufene Baritonist Herr *Schmalfeld.* Herrn Hofkapellmeister Dr. *Obrist* gebührt unser aufrichtiger Dank für die geschickte Zusammenstellung der hochinteressanten Programme und für die gediegene, umsichtige Leitung der zehn Konzerte dieser Saison.

Der Verein für klassische Kirchenmusik feierte sein 50jähriges Jubiläum mit einer im ganzen gelungenen Aufführung von Bachs grofsartiger Hmoll-Messe; nur hätte man den Verein für dieses Werk einen zahlreicheren Chor gewünscht; auch genügten die Solisten nur teilweise, indem wegen plötzlicher Absagen minderwertige Solokräfte im letzten Moment herangezogen werden mufsten. Sodann brachte dieser Verein unter Prof. *S. de Langes* Leitung die Matthäus-Passion von Bach am Karfreitag, deren Aufführung einen guten Eindruck hinterliefs. — Der Neue Singverein brachte in seinem II. Abonnementskonzert das dankbare grofse Chorwerk »König Rother« von J. Krug-Waldsee, Op. 25. Mit Lust und Liebe hatte sich der Verein an das Studium dieses Werkes seines ehemaligen Dirigenten gemacht und erzielte damit unter Leitung des Herrn *Ernst H. Seyffardt* einen bedeutenden Erfolg. Besonders glücklich war der Verein in der Wahl der Solisten, unter welchen Frl. *Johanna Dietz* aus Frankfurt a. M. sich durch glänzende Sopranstimme und dramatischen Vortrag auszeichnete. Auch Herr Hofopernsänger *Robert Settekorn* aus Braunschweig führte seine Partie, den »König Rother«, zu allgemeiner Befriedigung durch. Der anwesende Komponist hatte die Genugthuung, durch Hervorruf und Kranzspende ausgezeichnet zu werden. Zur Vorfeier der 100jährigen Geburtstagsfeier Kaiser Wilhelms I. beteiligte sich der Neue Singverein an einer Aufführung der Konzertkantate »Aus Deutschlands grofser Zeit« von Prof. Ernst H. Seyffardt im Königl. Hoftheater, die in Gegenwart der Majestäten zu gunsten der deutschen Bühnengenossenschaft stattfand. Der Komponist leitete sein Werk selbst und verlief diese Aufführung glänzend. Die Solisten waren Frl. *Emma Hiller*, Frau *Iduna Walter-Choinanus* aus Landau, Herr *Nicolaus Rothmühl* und Herr *Anton Hromada*, welche ihre dankbaren Partien zu bester Geltung brachten. Die Hofkapelle und der aus 205 Mitwirkenden bestehende Chor (verstärkt durch den Schubertverein aus Cannstadt) verhalfen dem Werke, welches innerhalb zwei Jahren 40 Aufführungen erlebt hat, zum Siege. Der dirigierende Komponist hatte die Ehre, vom König nach dem II. Teil empfangen zu werden, welcher ihm seine Anerkennung aussprach und die Verleihung des Professor-Titels persönlich mitteilte. — Die beiden letzten populären Konzerte des Stuttgarter Liederkranzes brachten an Solisten die jugendliche Geigenfee Frl. *Panteo* aus Berlin, die königl. Hofopernsängerin Frl. *Schwarz* (Alt) aus München, sowie Herrn *Baptist Hoffmann* (Bariton) aus Berlin und den berühmten Violinvirtuosen Herrn *Burmester* aus Weimar. Unter diesen errang letzterer den bedeutendsten Erfolg. Und mit Recht! Ist er doch augenblicklich einer unserer hervorragendsten Geiger. Der Vortrag des Beethovenschen Violinkonzertes war technisch vollendet, auch musikalisch bot der noch jugendliche Künstler eine bewundernswerte Leistung, obwohl hie und da die Auffassung noch zu wünschen übrig liefs. Ganz grofsartig aber war *Burmesters* Vortrag des bekannten »Air« aus der Ddur-Suite von Bach. Schon durch diese Leistung allein halte ich *Burmester* für einen der berufensten unter den jüngeren Geigern. Der Chor des »Liederkranz« brachte im letzten Konzert unter Professor *Förstlers* Leitung eine neue Komposition »Gelöbnis« für Männerchor, Orchester und Orgel von *Ernst H. Seyffardt*, geschrieben zur Centennarfeier Wilhelms I., welche grofsen Erfolg erzielte. — In einer Soiree für Kammermusik stellte sich der zum Nachfolger des im Dezember 1896 verstorbenen Professors Dyonis Pruckner neu erwählte Lehrer am Königl. Konservatorium, Herr Kammervirtuos *Max Pauer* aus Cöln, vor. Er spielte mit Herrn Professor *Singer* und Kammervirtuos *Seitz* Beethovens Cmoll-Sonate und Schuberts Bdur-Trio und bewies aufserdem durch den meisterhaften Vortrag von Schumanns »Carneval«, dafs man in ihm den rechten Mann gefunden hat, Pruckners Stelle auszufüllen. Zum Gedächtnis an den grofsen Meister Johannes Brahms (gest. 3. April 1897) brachte Professor *Singer* in seiner letzten Quartettsoiree dessen Violinsonate Gdur und das Klavierquartett Gmoll unter Mitwirkung der königl. Hofpianistin Frau *Johanna Klinckerfufs.* Beide Werke hinterliefsen einen grofsen Eindruck. Da unsere Konzertsaison leider abgeschlossen war, als Brahms starb, so werden unsere gröfseren Konzertinstitute erst im nächsten Herbst sich der Ehrenpflicht entledigen und dem grofsen Toten eine würdige Gedächtnisfeier bereiten. Einstweilen stehen wir unter dem Zeichen des am 15.—17. Mai stattfindenden V. schwäbischen Musikfestes, welches von *Hans Richter* (Wien) dirigiert werden wird. Unsere Vereine haben vollauf zu thun, um in der kurzen Zeit von nur einem Monat die ihnen gestellten Aufgaben zu bewältigen. In wie weit es ihnen gelungen sein wird, darüber das nächste Mal! H.

Das Programm für die Charfreitagskonzerte des Kirchenchors zu Zerbst (Leitung *Franz Preitz*) enthielt u. a. Vittoria, Improperien, M. Haydn, Tenebrae factae sunt. V. Schurig, So ruhest du, für Altsolo, Lotti, Cruzifixus (6stimmig), Händel, Halleluja.

Der Wilksche Singverein in Stralsund führte am Charfreitag den »Tod Jesu« von Graun auf (Direktion *A. Wilk*, Soli: Frl. *Schärnack*-Gotha, *Neubauer*-Berlin, *Severin*-Berlin).

In Darmstadt wurde Lifsts Oratorium: »Die heilige Elisabeth« im Hoftheater scenisch mit grofsem Beifall aufgeführt.

Zu Nutz und Frommen unserer Leser, welche auf ihrer Sommerreise gleich ein Musikfest »mitnehmen« wollen, geben wir folgende Zusammenstellung: Musikfeste in 1897. V. Schwäbisches Musikfest in Stuttgart, 15.—17. Mai 1897. Dirigenten: Dr. *Richter* und Dr. *Obrist.* — Niederrheinisches Musikfest in Aachen, 6.—8. Juni 1897. Dirigent: Dr. *Richter* u. *Eberhardt Schwickeradt.* — XXXIII. Tonkünstler-Versammlung des allgemeinen deutschen Musikvereins in Mannheim, 26.—31. Mai 1897. — Anhaltinisches Musikfest in Cöthen, 9. Mai 1897. Dirigent: Kapellmeister *Klughardt.* — XIII. Schlesisches Musikfest in Görlitz, 20.—22. Juni 1897. Dirigent: Dr. *Muck.* — Kammermusikfest in Bonn, 23.—27. Mai 1897. — Der Plan für die Bayreuther Festspiele steht in Nr. 1 unserer Zeitschrift.

Besprechungen neuer Musikalien und Bücher über Musik.

a) Klavierlitteratur.

Das Klavier hat vor allen andern Musikinstrumenten, von der Orgel und dem Harmonium abgesehen, den Vorzug, dafs der Spieler vollständige Harmonien auf ihm darstellen kann. Nicht zum geringsten Teil mag diese Eigenschaft des Klaviers, das sich fast in jedem Hause einen Platz gesichert hat, dazu beigetragen haben, dafs heute die Harmonie über die Melodie gesiegt hat, dafs man mehr Freude am »Klang« als am »Sang« hat. Auf dem Klaviere »klingt« eben alles — leider auch die minderwerteste Musik; und so kommt es, dafs seichte Operettenmelodieen und billige Tanzweisen die Kerntruppen der Durchschnittsspieler — also auch einen guten Teil der Hausmusik — bilden.

Wir freuen uns, heute auf Werke hinweisen zu können, die edlere Hausmusik enthalten, auf:

Hartmann, Emil: Skandinavische Volksmusik für das Pianoforte. Op. 30. 2 Hefte je 3 M. Jede Nummer einzeln 50 Pf. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Mit Vergnügen spielt man die Sachen, nicht nur, weil die ausländischen Melodieen uns ganz besonders anmuten, sondern weil die Stücke echte Volksmusik enthalten, die hier in schöner Form echt klaviermäfsig geboten wird. Vor uns liegen die Nummern, 1. Reigen, ein zierliches pikant rhythmisiertes Stücklein, 2. ein volkstümlich-origineller Hochzeitsmarsch mit Tanz, 3. »Roselille«, ein reizendes dänisches Volkslied, das wir für das schönste Stück der Sammlung halten, 4. ein »Marsch und Volkslied«, das allerdings an einer gewissen Monotonie leidet, 5. »Ländliches Fest«, in dem ein einfaches Motiv in schöner Durcharbeitung geboten wird. Die Sachen sind nicht schwer und von jedem mittleren Spieler zu bewältigen.

Auch für »kleine Leute« können wir heute gute Hausmusik empfehlen, nämlich:

Burgstaller, Emil: »Kleine Sachen für kleine Leute«. Charakteristische Tonstücke für das Klavier. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne. Preis 2 M.

Nicht weniger als 17 Nummern enthält das Heft. Wenn auch nicht alle gleichwertig sind, so halten sie sich doch sämtlich auf einer respektablen Höhe. Gleich Nr. 1, »Kindleins Abendgebet« ist allerliebst, Nr. 5: »Im Walde« ist frisch und kraftvoll. Das terzenreiche »Wiegenlied« (Nr. 7) wird empfindsamen Spielern Freude bereiten, an Schumannsche Tonpoesie erinnert »Sprüchlein« (Nr. 15). Gar so klein dürfen allerdings die »kleinen Leute« nicht sein, die die Sachen spielen wollen, namentlich nicht die, welche sich an die Schlufsnummer, einen Bravourwalzer, wagen. E. R.

b) Orgellitteratur.

Von **Caspar Ett**, ehedem Organist an der kgl. Hofkirche zu St. Michael in München, ist soeben bei Friedr. Pustet in Regensburg erschienen:

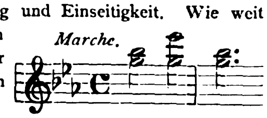
Cadenzen, Versetten, Präludien und Fugen für die Orgel. Herausgegeben von *Friedr. Riegel*. Vierte, vermehrte Auflage.

Neben den grofsen Verdiensten, welche *Ett* seinerzeit um die Wiederbelebung und Einführung echt kirchlicher Musik überhaupt wie auch insbesondere durch seine eigenen zahlreichen, in demselben Geiste geschriebenen Werke sich erworben hat, wendete er sein Augenmerk in gleicher Weise auch dem Orgelspiel zu, durch die Herausgabe von solchen Kompositionen, welche der Form und dem Gehalte nach den Tonsätzen der eigentlichen Cultusmusik gleichkommen oder doch den Übergang zu dieser Gattung bilden. Als im Verlaufe der Zeit auch anderwärts viele derartige Sammlungen erschienen sind, welche aufserdem auch die klassischen Kunstprodukte aus und nach der Zeit von G. F. Händel und Seb. Bach in sich fafsten, bedurfte jede folgende Auflage des *Ett*schen Werkes einer wesentlichen Vermehrung von Tonstücken aus dem Bereiche gediegener Orgelmusik. Ebendeshalb ist denn auch diese vierte Auflage wiederum mit erheblichen neuen Beiträgen versehen und für den Spieler in zweifelhaften Fällen der richtige Pedalsatz beigefügt worden. Die elegante Ausstattung in Bezug auf bequemes Format und deutlichen Druck, wodurch die einzelnen Notengruppen dem Auge leicht und sicher zugänglich werden, verheifsen auch dieser Ausgabe eben die allseitige Verbreitung, der die früheren sich bereits zu erfreuen hatten.

c) Instructive Violinlitteratur.

Magerstädt, F.: Praktische Violinschule. Methodisch geordneter Übungsstoff für den Violinunterricht. Dritte vollständig umgearbeitete Auflage. IV Hefte. Langensalza, bei Hermann Beyer & Söhne.

»Ein Können ohne verständiges Wissen ist nicht Menschenart, sondern Sache der Maschine. Mit dem Grundsatze allein: Wer spielen lernen will, der spiele — kommt man bei menschenwürdiger Arbeit und in der Kunst nicht zum Ziele«. Dieses Wort, welches der Verfasser dem dritten Hefte seiner Violinschule S. 3 beifügt, unterschreiben auch wir, denn zwei Dinge sind es, welche die Grundlage alles Lernens bilden: Die Bewältigung der technischen Aufgaben, der Mechanik — und das geistige Erfassen der dort gestellten Probleme, die Intelligenz, d. h. die klare Einsicht in das Wie und Warum jener Aufgaben, die sich aber wieder zu einander verhalten, wie das Haupt zu den Gliedern. Nach diesem richtigen Gesichtspunkt hat denn auch der Verfasser mit der gehörigen pädagogischen Einsicht den Stoff geordnet, so dafs der Lernende von den allerersten Anfängen bis zu einem ganz beachtenswerten Grad des Könnens in strenger Folgerichtigkeit von Stufe zu Stufe weiter geführt wird, und zwar von den ersten Elementen an fortschreitend durch die Dur- und Molltonarten, die Stricharten, die Synkopation, durch das Fioriturenwesen, die Applikaturen, die Doppelgriffe, Arpeggien, Triller u. s. w. — Wir möchten dem Verfasser nicht den Vorwurf machen, dafs er in seinem Lehrgange compilatorisch zu Werke gegangen sei, indem für seine Übungsbeispiele nicht nur Choräle und Lieder mit Text, sondern auch viele Stücke von anderen Komponisten (von Bériot, Spohr, Ries, Pleyel, Clementi, Mühling, Magas-Beethoven, Panofka, Schumann, Henry, Baillot, Viotti und Kreutzer) mit aufgenomman hat, denn erstens ist die Anschaffung nur einzelner Werke dieser Meister ebenso umständlich wie kostspielig, sodann aber bewahrt — worauf es bei einem guten Lehrgang hauptsächlich ankommt — solche Mannigfaltigkeit in so guter planmäfsiger Zusammenstellung, wie im vorliegenden Falle, den Lernenden vor jeder Erstarrung und Einseitigkeit. Wie weit die vorliegende Schule den Lernenden führt, ist durch die Schlufsnummer derselben charakterisiert, welche in Kreutzers Etude No. 33 besteht.



Magerstädt, F.: Des Violinspielers Erheiterungen. Charakterstücke Duos und Solos für Violine. Ein Supplement zu jeder Violinschule. Op. 34. Langensalza, bei Hermann Beyer & Söhne.

Diese Zusammenstellung zerfällt in 6 Hefte und enthält Stücke für eine, meist aber für zwei Violinen, ferner zweistimmige Gesänge mit Text, endlich Vortragsstücke mit Pianofortebegleitung vorwiegend leicht gefälligen, unterhaltenden Charakters, und zwar im Umfange der ersten drei Applikaturen. Da die einzelnen Nummern in Partitur gesetzt sind, hat es der begleitende Lehrer leicht Kontrole zu üben, und so empfehlen sich auch diese Hefte ebenso zur Übung wie zur Unterhaltung für den Lernenden.

Weschke, Carl: Op. 11. Violin-Duetten, den Vortrag und die Fertigkeit fördernde Unterhaltungsstücke für mittelmäfsige Geiger, auch für Präparanden und Seminaristen. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne. Preis 2,25 M.

Da die Primstimme dieser recht melodischen und namentlich die Spielroutine fördernden Duette die höheren Lagen nur selten und nur vorübergehend berührt, so eignen sich diese Duette hauptsächlich zur Weiterführung des Spielers aus der Elementarstufe zu den höheren Stufen.

Zorn, B.: Op. 6. Weihnachtsklänge für Violinchor und Orgel. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne. Preis —,80 M.

Der Verfasser dieser in ihren Einzelheiten recht wirksamen Pièce hat entschieden Sinn für Klangcombinationen, Steigerung und

Massenentfaltung, wie der ganze in Thätigkeit gesetzte Klangapparat beweist. Auch spricht sich in derselben in der Verarbeitung der beiden zu Grunde gelegten Themen: »O sanctissima« und des Chorales »Lobt Gott ihr Christen« ein guter Sinn für kontrapunktische Behandlung aus, welcher nur der Klärung durch eine höhere Schulung bedarf, wie sich solche in der klaren Planmäfsigkeit der zur Darstellung verwendeten Ausdrucksmittel und in einem geläuterten Schönheitssinn kundgiebt.

Baumert, L.: Op. 16. Fantasie für Violine und Pianoforte. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne. Preis —,60 M.

In dem einleitenden *Maestoso*, sowie in dem darauffolgenden längeren *Andante con espressione* und dem zum Schlufs-*Allegretto* überleitenden *Andantino* $^6/_8$ Takt von einfacher, aber recht klarer und gewinnender Melodik. Das *Allegretto* ist zierlich, wenn auch nicht gerade von vornehmer, gewählter Art. Das Ganze ist leicht und stellt keine höheren Ansprüche an die Ausführenden.

Todt, August: Op. 79. Musikalische Malereien, Landschafts-, Märchen- und Stimmungsbilder für Violine und Klavier. Vier Hefte, Preis à 2 M. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.

Die vorliegenden vier Hefte — deren Violinstimme die dritte Lage nicht überschreitet — bieten, wie schon aus dem Inhaltsverzeichnis zu ersehen ist, dem etwas vorgeschrittenen Geiger vieles geistig Anregende und Übende. — Heft I enthält: 1. In den Thälern Dalarna's, 2. Am Waldessaum, 3. Elfenreigen, 4. Indisches Märchen. — Heft II: 5. Die wilde Jagd, 6. Ein Kindermärchen, 7. Held Roland, 8. Rübezahls Schaukel. — Heft III: 9. Gunhild, 10. Morgenlied, 11. Der kleine Savoyard, 12. Wiegenlied. — Heft IV: 13. Auf dem Meere, 14. Ungarischer Tanz, 15. Gondelfahrt, 16. In des Vaters Arm. — Es ist in diesen Stücken alles violingerecht und genau bezeichnet; auch schreitet die technische Schwierigkeit so ziemlich mit der laufenden Nummer fort. Ebenso bieten diese Tonbilder in musikalisch-ästhetischer Beziehung nur Gutes. In letzterer Hinsicht dient auch noch das dem ersten Hefte beigegebene sechsstrophige Gedicht zur Belebung und zum Verständnis, sodafs wir diese Hefte dem jugendlichen Geiger und dem Musik-Amateur nur aufrichtigst empfehlen können. Dasselbe gilt auch von der im gleichen Verlage erschienenen, von *L. Sorge* besorgten Bearbeitung der reizenden Ouverture zu »Johann von Paris« von Boieldieu für drei Violinen, deren Primstimme allerdings schon Sicherheit in den höheren Lagen voraussetzt.

Prof. A. Tottmann.

Briefkasten.

Herrn Musikdir. S. H.: Nehmen Sie die Lobhudelei nicht zu tragisch. Mancher lobt aus Überzeugung (seltener Fall), mancher, um einen dritten zu ärgern (sehr häufiger Fall), mancher aus Bequemlichkeit, weil der Tadel begründet werden mufs, während jedes Lob, auch das stärkste, ohne Begründung hingenommen wird (häufigster Fall). Dafs mancher auch sehr stark lobt, um einen kräftigen Widerspruch, einen starken Tadel durch dritte Seite hervorzurufen, ist zwar nicht schön, aber dagewesen. Das Lob ist weit seltener ehrlich gemeint als der Tadel. Vernünftig, wer auf keines von beiden grofsen Wert legt, sintemal es auch in der Kunst vom »Hosianna« zum »Kreuzige« oft nur wenige Tagereisen ist.

Herrn H. A. P. in Cleveland (Nordamerika): Die eingesandten Kompositionen sind für unser Blatt ungeeignet.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

I. Jahrgang.
1897.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 7.
Ausgegeben am 1. Juli 1897.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Die Pflege des Volksliedes.

Von **Karl v. Jan.**

In immer ausgedehnterer Weise macht sich bei dem heutigen Geschlecht das Bedürfnis geltend, zeitweilig in ländliche Einfachheit zurückzukehren, am saftigen Grün der Wiesen und des Waldes sich zu erquicken, in frischer Bergluft sich zu erholen und zu verjüngen. Von dem Leben in der Kunst gilt etwas ähnliches. Wollen ihre Jünger nicht dem Streben nach Neuheit und Überraschung erliegen, wollen sie in Überfeinerung und Verbildung sich nicht zu weit von einfacher und natürlicher Schönheit entfernen, dann müssen sie oftmals den Blick rückwärts wenden und müssen sehen, wie in der Einfachheit früherer Jahrhunderte die Menschen einschlieſslich der hervorragenden Talente naiv, aber gesund empfanden und sich nicht scheuten, ihrer Empfindung einen ungeschminkten, aber edlen Ausdruck zu leihen. Und der Musiker? Sollte nicht auch ihm es gut sein, wenn er statt auszuklügeln, wie die Nerven der Hörer durch prickelnde Dissonanzen gepackt und gereizt werden können, sich vielmehr in die wohlklingenden Gesänge früherer Jahrhunderte und einfacherer Menschen vertieft und inne wird, daſs dort eine zarte aber tiefgehende Empfindung in gar geringen Tonmitteln einen schönen und würdigen Ausdruck findet? Wie viel unsere Tonsetzer an *Glucks* und *Mozarts* Melodien lernen können, wie nötig es namentlich den Komponisten für Chorgesang ist, auf die Blütezeit des mehrstimmigen Gesanges zurückzuschauen, das ist oft gesagt und soll hier nicht wiederholt werden. Aber es giebt neben jenen Quellen einfacher und leidenschaftsloser Schönheit noch eine andere von nicht geringerer Klarheit und Frische, nämlich das deutsche und ausländische Volkslied, und mit ihm wollen wir uns heute beschäftigen.

In den anspruchslosen Klängen der Volkslieder finden Freude und Leid der Menschenseele ihren schönsten und wahrsten Ausdruck; indem Hoffen und Bangen des liebenden Herzens sich in solchen Tönen aushaucht, werden sympathische Saiten, welche in der Brust des Hörers schlummernd lagen, geweckt, so daſs sie leise sich regend mitschwingen und mitklingen. Diese Lieder kennen freilich das wüste Toben begehrlicher Leidenschaft nicht, welche das Herz aufregt und verwildert; nein, es ist eine stärkende erquickende Luft, in welcher ein unverdorbenes Herz sich froh und gesund fühlt, und ein durch starke Reizungen angegriffenes, wenn die Heilung nicht zu spät kommt, wieder gesunden und sich kräftigen kann. Wie es verwöhnten Stadtkindern eine Freude ist, auch wenn sie alle Reize und allen Zauber der im Treibhaus künstlich entwickelten Flora kennen gelernt, mitunter einmal einfache Feldblumen zum Strauſse zu winden und staunend zu sehen, in welch schöne edle Formen diese harmlosen Kinder der Natur sich kleiden, und wie ein bald zarter, bald geheimnisvoll herber Duft ihren Kelchen entströmt, so muten uns die naiven Wendungen volkstümlicher Melodien, so die wohlbekannten, aber stets wieder wohlklingenden Ak-

korde dieser alten und doch ewig jungen Lieder an. Vereinen sich vier schöne, wohl zusammengeübte Stimmen zum künstlerischen Vortrag eines einfachen Volksliedchens, so pflegt der Eindruck ein äußerst wohlthuender, oft tief ergreifender zu sein. Wer z. B. im verflossenen Winter das Glück hatte, ein Liedchen wie: »Da unten im Thale läufts Wasser so trüb« von dem holländischen Damen-Terzett singen zu hören, dem wird dieser Eindruck unvergeßlich sein. Aber auch schwächere Kräfte dürfen sich unbedenklich an diese Aufgabe wagen; sie werden davon mehr Freude und Dank ernten, als wenn sie sich an Nummern machen, denen sie nicht gewachsen sind. Ja unter Umständen können sogar wir Städter durch die Pflege solcher Gesänge ein Verdienst um die Landbewohner uns erwerben. Denn wie diese Leute ihre heimische Tracht nicht mehr anlegen wollen, wie die Eigenheiten ihrer Mundart sich verwischen und zu schwinden beginnen, so drohen auch die urwüchsigen Sangesweisen auf dem Lande verloren zu gehen. Hört die Bauerntochter von dem Stadtfräulein *Gumbert*sche und *Küken*sche Lieder singen, dann will sie es ihnen gleichthun und verachtet die Weisen, welche sie von ihrer Mutter gelernt hat. Wenn aber die in Sommerfrische weilende Familie oder der zu einem Waldfest ausgeflogene gemischte Chor eines der in der Gegend heimischen Lieder anstimmt, dann fühlt sich das Landvolk von stolzer Freude gehoben und sucht, was es noch von Kleinodien ähnlicher Art besitzt, aus der Vergessenheit hervor. Wer aber dazu Anlaß giebt, macht sich um die Landleute und deren Geschmack nicht minder verdient als um die Schätze, welche er vor dem Untergang rettet.

Der Verfasser dieser Zeilen hat so manches Lied, das er in der goldenen Studenten-Zeit kennen gelernt, später vierstimmig gesetzt und in die Familie sowie in den gemischten Chor eingeführt. Mitunter waren es etwas kunstvollere Lieder wie »Schön Rohtraut« oder »Es blies ein Jäger wohl in sein Horn«, aber auch ganz einfache Volkslieder waren darunter, wie »O Maidle, du bist mei Morgenstern«, »Ach wenn's nur der König auch wüßt«, »Was hab ich denn meinem Feinsliebchen gethan?« u. a. Er hat die Einführung dieser Sachen von der Kneipe in den Salon nie zu bereuen gehabt; im Gegenteil, es kommt bald von hier bald von da die Bitte um Zusendung eines dieser Lieder.

Auch der technisch-pädagogische Wert, den solche leichte Aufgaben haben, darf nicht unterschätzt werden. Eine Familie, die, nachdem die Söhne erwachsen sind, den ersten Versuch mit vierstimmigem Gesang macht, muß mit möglichst einfachen Stücken beginnen. Auf demjenigen deutschen Gymnasium, welches die besten Sänger erzieht, auf dem grauen Kloster in Berlin, beginnt nicht nur in jedem Jahrgange, sondern so ziemlich in jeder Stunde der Gesang-Unterricht mit Chorälen, welche in reinen Dreiklängen gesetzt sind, damit das Ohr der Schüler methodisch an den Zusammenklang gewöhnt werde. Die Sache verdient entschieden Nachahmung, in der Schule nicht nur, sondern überall, wo ein Chor, namentlich ein Kirchenchor neu ins Leben gerufen wird. Aber katholische Schulanstalten und weltliche Chorvereine werden an den ernsten Chorälen nicht lange Gefallen finden; da treten dann Volkslieder, natürlich sehr einfach harmonisiert, als erwünschter Ersatz ein. Überhaupt, wenn der Sommer kommt, wenn die Saison der Concerte und die Zeit der Kirchenfeste vorüber ist, dann begebe man sich zu den wöchentlichen Übungen in einen schönen Garten und singe, wenn man zum Einüben am Klavier Zeit gehabt, aus den bekannten *Mendelssohn*schen Heften, wenn man aber nichts eingeübt hat, einfach diatonische Lieder. Dabei wird es auch einem frommen Kirchenchor nicht schaden, wenn einmal ein Wort vom Liebchen, namentlich dem verlorenen vorkommt; der Onkel braucht nicht sofort als Erbe an dessen Stelle gesetzt zu werden. Oder sollen wir für ganz streng denkende und streng gehaltene Vereinigungen die nicht erotischen Lieder in ein eigenes Heft sammeln?

Bei ehrlicher Selbstprüfung wird sich so mancher Dirigent — freilich sind auch in dieser Beziehung die Charaktere äußerst verschieden — eingestehen müssen, daß er beim Einüben seinen Leuten viel zu viel vorspielt und sie eigentlich mehr allein gehen und selbst suchen lassen sollte. Die Nötigung, in gegebener Zeit ein gegebenes Werk einstudieren zu müssen, mag freilich jene allzuwillige Leistung des Vorspanns vielfach entschuldigen; aber wahr bleibt es doch, daß da, wo die Stimmen immer ihre Partie vorgespielt bekommen, im Notenlesen wenig geleistet wird und mitunter das Papier ganz und gar gespart werden könnte. Jedenfalls bildet die Methode, nach welcher bei leichten Aufgaben die Sänger einmal sich selbst überlassen, auf Suchen und Treffen angewiesen werden, eine wesentliche Ergänzung in der Erziehung der Chormitglieder. Darum meine ich, wenn man sich in einer Probe lange genug mit dem Einstudieren schwieriger Gesänge abgemüht hat, könne der Leiter seinen Chor damit belohnen, daß er eine Nummer vorlegt, welche die Leute mühelos abzulesen und mit Genuß gleich vierstimmig vorzutragen vermögen. Das müssen natürlich leichte Lieder sein. Zugleich ergiebt sich aus diesem Verfahren noch ein anderer Vorteil.

Contrapunktisch entworfene, fugenähnliche Musikstücke verlangen, daß jède Stimme fest auftritt und den Genossen gegenüber sich Geltung verschafft; solche Musik will stark vorgetragen sein und verleitet die Sänger leicht zum Schreien. Da bilden denn liedartige Stücke, in denen es gilt sich unterzuordnen und dem Ganzen zu dienen, ein

in erziehlicher Hinsicht nicht zu unterschätzendes Gegengewicht.

So empfiehlt sich aus mehr als einer Rücksicht für Sänger-Vereinigungen jeder Art die Pflege des volkstümlichen Gesanges. Nicht scharf genug kann überhaupt der gewaltige Unterschied betont werden, welcher zwischen Vokal- und Instrumental-Musik besteht, Bei letzterer tritt die Freude am einfachen Wohlklang zurück teils hinter der belebten Rhythmik und dem munteren Spiel der Figuren, teils hinter der reichen harmonischen Modulation. Denn alle Klänge der zwölfstufigen Tonleiter sind unseren heutigen Instrumenten leicht erreichbar; nichts hindert, dieselben in immer neuen, immer reizvolleren Verbindungen erscheinen zu lassen. Ein Instrumentalstück, das nicht durch reiche Dissonanzen gewürzt ist, erscheint fade, namentlich in der Klaviermusik, bei welcher das Interesse an Führung der Stimmen und Aufbau der Akkorde aus lebendigen Einheiten ganz wegfällt. Beim Gesang aber können wir uns schon am schönen Klang einer einzelnen Stimme ergötzen, der richtige Vortrag auch des einfachsten Liedchens vermag uns zu erfreuen; die Vereinigung mehrerer in richtigem Verhältnis stehender Stimmen und die wechselnden Gruppierungen der Dreiklänge in denselben bereiten einen hohen Genufs. Dissonanzen sind zum Bestande der Vokalmusik ebensowenig nötig als Meinungsverschiedenheiten für den Bestand der menschlichen Gesellschaft. Letztere können das Zusammensein zwar interessanter, keineswegs aber angenehmer gestalten. Der Natursänger, ja auch ein grofser Teil der Klavierspieler, beherrscht mit seinem Gehör in der Regel nur die siebenstufige Tonleiter; nur deren Intervalle kann er ohne Nachhilfe richtig angeben; in der chromatischen Skala, in allen übermäfsigen und verminderten Intervallen wird der Mensch erst nach vielen zu diesem Behuf angestellten Übungen einigermafsen heimisch. Mit dem Gebrauch der chromatischen Zwischenstufen hält darum ein echter und rechter Gesang-Komponist noch heute weislich Mafs; dafs sich aber auch in diatonischer Sprache viel Schönes und Ergreifendes sagen läfst, davon giebt die ältere Gesangmusik, sowohl geistliche als weltliche, deutliches Zeugnis.

Nun wäre es eigentlich meine Aufgabe, den Lesern, welche sich von der Richtigkeit der bisherigen Erörterungen haben überzeugen lassen, die beste Fundgrube schöner Volkslieder für den hier ins Auge gefafsten Gebrauch namhaft zu machen. Das ist aber eine schwierige Zumutung, die ich heute noch nicht erfüllen kann. Denn für gemischten Chor,. gerade für die schönste Form des Gesanges, deren Pflege gewifs mehr im Interesse der Kunst liegt als das Betreiben des in enge Schranken eingeschlossenen Männergesanges, sind wohl hie und da einige Volkslieder gesetzt und im Druck erschienen, einen umfassenden Überblick über diese Anfänge kann ich aber augenblicklich noch nicht geben; eine umfassende Sammlung von Volksliedern in dieser Besetzung, so wünschenswert sie auch für Schule und Haus, für geistliche und weltliche Chorvereine ist, fehlt bis jetzt noch gänzlich. So sind denn die Chormeister, welche solche Lieder singen lassen wollen, vorläufig auf eigenes Suchen und eigenes Setzen angewiesen. Für diese Arbeit aber sollen wenigstens die wichtigsten und ausgiebigsten Fundgruben hier noch angegeben werden.

(Schlufs folgt.)

Musik-Kritik und Kritiker.

Von **Dr. Wilibald Nagel.**

Die nachfolgenden Ausführungen suchen einen schweren Mifsstand in unserem unglückseligen Prefswesen zu beleuchten. Sie enthalten gleichzeitig einige Reformvorschläge. Wie man auch über diese denken möge, — dafs Besserung der bestehenden Verhältnisse dringend nötig ist, wird niemand, der ehrlich und vorurteilsfrei ist, bestreiten können. Da es eine Reihe von Zeitungen giebt, auf welche sich die Anklagen nicht oder doch nur teilweise beziehen, so hätte man vielleicht da und dort direkte Anführungen gewünscht. Ich glaubte diese aber mit Rücksicht darauf umgehen zu können, dafs die Künstlerkreise und das in Betracht kommende Publikum von den Übelständen wissen. Aufserdem läfst sich das Fehlende ja bei Gelegenheit nachholen. — Wenn man heute irgend einen Künstler, wohlverstanden einen solchen, dem es ernst mit seiner Kunst ist, auf einen Zeitungsaufsatz aufmerksam macht, in welchem sein Werk abfällig besprochen wird, so hört man in 99 von 100 Fällen die gleiche Antwort: „Ach, gehen Sie mir doch mit dem Scribifax, was versteht denn der davon“... Dies geschieht zunächst, dann aber beginnt ein andres Gefühl in dem Angegriffenen die Oberhand zu gewinnen: dasjenige des Ärgers über die mit dem Brusttone der Überzeugung hinausgerufenen Bemerkungen, welche bei dem Laien den Eindruck machen können, als beruhten sie auf thatsächlichem Kunstverständnis, und das niederdrückendere der Ohnmacht gegenüber der Presse und ihres Vertreters, des Herren, welcher „in Kunst macht“.

Nur eine ganz kleine Schar von Begnadeten, sehr Energischen oder materiell völlig Unabhängigen vermag den Tagesblättern und ihren die Stimmung im Publikum machenden „Kritiken“ in Fällen, wo das Recht auf Seiten der Künstler ist,

das Schweigen der Verachtung entgegen zu bringen. Die anderen — sie verachten das Geschreibsel wohl ebenso sehr, aber sie „müssen leben" und darum mit der Presse und ihren Vertretern paktieren. Was geschieht nun? Die ersteren werden systematisch totgeschwiegen (sofern sie noch keinen weitreichenden Namen haben) oder ihr Streben wird in den Kot gezogen; die andern als talentvolle junge Leute bezeichnet, deren Wollen man unterstützen müsse u. s. w. Daraus ergiebt sich für die Presse zweierlei: einmal deren Charakterlosigkeit, ferner, dafs der sogenannte Herr Kritiker nichts von den Dingen versteht, über die er — gegenüber seinem Auftraggeber — zu schreiben verpflichtet ist.

Man empfindet diese Mifsstände allgemein, und in Künstlerkreisen werden die „Kritiken" und ihre Verfasser je nach dem Temperament und dem Geldbeutel der Betreffenden mit Ärger, Hohn, Spott oder Fröhlichkeit aufgenommen. Gewifs wird der Künstlereitelkeit manchmal in gerechtfertigter Weise auf den Fufs getreten; aber im grofsen und ganzen meinen es die Künstler ehrlich, wenn sie behaupten, sie nähmen die Kritiken nicht ernst. Das ist aber grundfalsch; die Sache ist sogar sehr ernst.

Die Verhältnisse haben sich so zugespitzt, dafs eine öffentliche Darlegung der Schäden hoch an der Zeit ist.

Vor Zeiten lebte einmal ein gewisser Herr *G. E. Lessing*. Der Mann hat zwar in seinem Leben keinen Männerchor geschrieben, verstand aber trotzdem von Kunstfragen etwas. Hei, wie der die anmafsenden Schreiberchen und ihre Werklein zerpflückte! Das Herz geht uns heut noch auf, wenn wir seine haarfeinen Auseinandersetzungen lesen. Aber der *Lessing* that noch ganz etwas anderes als blofs den armen Dichterlein die Federn auszurupfen; daran allein war nichts gelegen, das that dem *Lessing* auch Herr *Paul Lindau* nach, der noch dazu ein Doktor philosophiae ist! Nein, der *Lessing*, der setzte, wenn er das seiner Meinung nach Falsche angriff, das Richtige an dessen Stelle; er schimpfte und besudelte nicht, er schwieg auch niemanden tot, er führte den Krieg nicht des Krieges willen. Er benutzte jede sich bietende Gelegenheit, produktiv zu sein — aber eben in anderer Weise, als es unsere penny a liners thun. Produktiv! Ja, kann das der Musikkritiker denn auch im Zeitungsfeuilleton sein? Ohne Zweifel! Kompositionsfehler soll er ja nicht verbessern, das wäre heutzutage wohl überhaupt ein Ding der Unmöglichkeit; er soll aber nicht nur seine Meinung sagen, sondern sie begründen, soll die Richtung des Kunstwerkes charakterisieren, soll die ethische Tendenz desselben (jedes rechte und echte Werk hat eine solche) zu erkennen und klar zu legen vermögen, soll sich und andere über die Form der zu besprechenden Arbeit Rechenschaft zu geben im Stande sein. Daraus folgt für die Vorbildung des Kritikers, dafs er genügend fachmännisch gebildet sein mufs, und des weiteren, dafs ihm eine nicht zu knapp zu bemessende Zeit gegeben sein mufs, das Werk, das ihm zur Beurteilung vorliegt, kennen zu lernen. Und zwar bis in den Grund hinein. Das ist in erster Reihe zu beachten: was jahrelang vielleicht unter Sorgen und Mühen heranreifte, verdient ernsthafte Prüfung; jedes Werk ist ein Stück Leben, und als solches schon sollte ihm eine eingehendere Behandlung zu Teil werden, als es meistens geschieht.

Und die Musikbildung der Herren? Schade, dafs uns kaum je die Möglichkeit gegeben werden wird, hierüber statistische Aufnahmen zu machen. Liest man aber solche Durchschnittskritiken .... Alle guten Geister loben Gott den Herrn! Als, ich denke, es war der schottische Gelehrte, uns *Carlyle* — übrigens nicht ganz zutreffend — das Volk der Dichter und Denker nannte, da hatte er, als er den zweiten Schmucknamen niederschrieb, sicherlich an die deutschen Musikkritiker nicht gedacht. Bei den „Dichtern" schon eher, doch davon nachher. Denken? Nein, das thun die guten Leute nicht. Man sehe sich doch nur einmal diese Schreibereien an: eine wie die andere. Jeder moderne Opernkomponist wandelt in *Wagner's* Spuren, zeigt aber doch individuelle Ansätze; jeder Sänger oder Sängerin hat eine grofse oder kleine Stimme, die Register sind wohl oder noch nicht genügend ausgeglichen (obwohl dieser schöne Ausdruck schon sehr abgeritten ist, macht er doch immer noch Effekt), der Flügelmann oder die Flügeljungfrau haben die beliebte »brillante« Technik oder auch nicht und so weiter cum grazia in infinitum.

Nun zu den »Dichtern«. Ich habe mehrere Jahre in England gelebt, wo noch keine Männerchöre wuchern. Doch genofs ich die Leistungen einiger solcher, wenn auch nur durch das Medium der Presse. Dabei fiel mir eines auf, und ich schlofs daraus, dafs die Kunst daheim in einer rapiden Entwickelung nach oben begriffen sein müsse. Trat der Gesangverein »Frisch geölte Stimmritze« auf, so fand der brave Kritiker dessen Leistungen »herrlich, unvergleichlich«, »von der Begeisterung Feuerstrudel getragen in jenes Reich, wo frei von Schatten sonnumglänzt die Schönheit thront«. Ob er es gar so schön gesagt hat, weifs ich nicht mehr. Aber Zeile auf Zeile stiefs ich auf ähnliche Aufflüge, die wahrhaft beängstigend hätten sein können, wenn sie nicht so unglaublich komisch gewesen wären.

Ich beschlofs, ein Lexikon der für den Kritiker unumgänglich notwendigen Zierwörter und Phrasen anzulegen; das Ding müfste Erfolg haben: über Musik schreiben kann jeder, da alle männlichen Bewohner Mitteleuropas mit $^1/_7$ Prozent Ausnahme Männerchören angehören — und das macht bekanntlich zur Autorität in Kunstfragen . . . Leider zerschlug sich aber die Sache.

Ja, mit Respekt zu fragen: wenn Ihr den Verein Soundso, der notorisch noch die Eierschalen mit sich herumschleppt, mit denselben Worten rühmt, mit denen Ihr etwa den famosen Wiener M.-G.-V. preist, ist das ehrlich? Wenn Ihr dem Frl. *Tremolenska*, deren Unkönnen nur noch von ihrer Arroganz übertroffen wird, eingelernte oder abgeschriebene Phrasen mit auf den Weg gebt, mit welchen sie das Publikum der nächsten Stadt, in der sie auftreten soll, düpieren wird, ist das ehrlich? Wenn Ihr dem angehenden Tonsetzer *Ameier*, dessen Genialität sich allerdings auf der obersten Spitze, nämlich in seinen Haaren und der Art zeigt, wie er diese trägt, wenn Ihr dem sagt, dafs sein Werk grofsartig und erhaben sei, und Ihr hört dann den gewaltigen Klängen von *Beethoven's* »Fünfter« zu, empfindet Ihr dann nicht das ganze schamlose Gebaren Eurer Feder? Was bleibt für die wahrhaft Grofsen übrig, wenn Ihr jedem Sudelpeter und jeder Singjungfer derartige Lobhudeleien mit auf den Weg gebt.. Sie betrügt Ihr, das Publikum betrügt Ihr, von Euch will ich nicht reden, denn da Ihr für die Meisten unangreifbar seid, habt Ihr Euch schon lange eingebildet, Ihr wäret auch unfehlbar! Lest im Grabbe nach, der hat ein paar Sätzchen geschrieben, die für Euch wie gemacht sind, die ich aber leider, auch wenn wir das Umsturzgesetz nicht bekommen haben, nicht hierher setzen kann...

Für wen schreibt der Kritiker, für die Künstler oder das Publikum, wer soll in erster Linie durch seine Arbeit belehrt werden? Das ist eine oft aufgeworfene Frage, deren Beantwortung überaus einfach ist. Gewifs soll das Publikum durch die Kritik lernen; dann mufs aber der Belehrende nicht blofs berufen, sondern auserwählt sein. Und dies gilt noch viel mehr für das Folgende: gewifs soll der Künstler verlangen können, dafs über sein Werk öffentlich gesprochen wird; aber er hat das Recht, zu fordern, dafs dies von Leuten geschehe, welche eine genügende Fach-Bildung besitzen. Ein Kaufmann würde es sich sehr verbitten, von irgend einem nicht geschäftlich geschulten Menschen Rat, Belehrung, Kritik annehmen zu müssen: Der Künstler aber soll sich gefallen lassen, wenn seine Arbeit oft von jemandem öffentlich besprochen wird, der Abends, wenn er sein Hauptbuch zugemacht hat, zum Vergnügen (?) auf dem Klavier herumtobt oder die Geige streicht. Und da behaupten derlei »Kritiker« noch, Hochachtung vor der Kunst, nur Hochachtung zu haben. Nein, die haben sie nicht und können sie unter diesen Umständen nicht haben! Wohl kann die Begeisterungsfähigkeit des gebildeten Dilettanten, welcher die Kunst nicht als Milchkuh betrachtet, gröfser und auch anhaltender sein, als diejenige des Berufsmusikers, aber Begeisterung hat noch niemals die gründliche Fach- und Sachkenntnis ersetzt. Und diese läfst sich nicht spielend erwerben. Der echte und rechte Kritiker — man sollte das hübsche und treffende Wort des vorigen Jahrhunderts: Kunstrichter wieder einführen — sollte weder für den Künstler, so dafs diesem materieller Nutzen erwachsen kann, noch auch blofs für das Publikum schreiben: er soll seine Feder in den Dienst der Kunst, in ihren ganz allein stellen; gleich viel, auf welchem Standpunkt er dabei stehe, wenn er nur überhaupt einen bestimmt zu fixirenden ästhetischen Standpunkt einnimmt und das Vollmafs technischen Könnens besitzt. Streng fachwissenschaftliche Deduktionen sollten natürlich der Tagespresse fern bleiben, ebenso freilich auch die rein ästhetischen Salbadereien, welche nur dann einiges Interesse erwecken können, wenn sie — rein subjektive Gebilde — von einem allseitig gebildeten und geistreichen Menschen herrühren. Die »ästhetisierenden Schriftsteller pflegen auf *Schumann* als auf ihr Vorbild zu verweisen. Gewifs ging *Schumann* der bis ins kleinste analysierenden Betrachtungsweise gern aus dem Wege; nicht, weil er sie nicht zu geben vermochte, sondern weil er eine ganz bestimmte Tendenz verfolgte, welche sich, wie jeder Kenner zugeben wird, nur auf dem von ihm eingeschlagenen Wege erreichen liefs. Was *Schumann* anstrebte, das haben wir längst erreicht, die Poesie der Kunst ist wieder zu Ehren gekommen.... Ja, wir sind ja sogar schon darüber hinaus, und wenn auch noch kein Mensch die »Kritik der reinen Vernunft« als Untergrund für eine Symphonie genommen hat, so hat doch schon *Schiller*, der ja auch ein Stück von einem Kantianer war, mit dem oder jenem philosophischen Gedicht herhalten müssen, und ein Schreckgespenst erhebt sich schon als Ton-Dichtung oder Wahrheit: »Also sprach Zarathustra«!

Aber alles das schadet nicht, das Kunstleben kennt keinen Stillstand; geht's auch manchmal etwas kraus zu, zu rechter Zeit kommen immer wieder die rechten Männer. Und wer wollte, wenn er das künstlerische Schaffen unserer Zeit übersieht, leugnen, dafs gerade in Dingen der Musikproduktion der, sagen wir, ethische Fortschritt ein ganz bedeutender ist? Und das ist der Fall trotz der tausenden von stupiden Männerchören, die alljährlich fabriziert werden, trotz der faden Klavierlitteratur mit ihren bunten, gigerlhaft arroganten Aufsenbildern, trotz der schmachtlappigen und lasciven Singsangsächelchen.

Um so wunderbarer erscheint es, dafs nicht die Künstlerkreise selbst schon öffentlich gegen die meist geübte Art der Konzertkritik Front gemacht haben.

Und nun das Fazit dieser Auseinandersetzungen. Allgemein wünscht man Besserung der bestehenden Verhältnisse. Es handelt sich um mehr als Gerechtigkeit, die man nach allen Seiten unparteiisch walten lassen soll. Es handelt sich darum, der entsetzlichen Überproduktion möglichst erfolgreich entgegenzutreten, diejenigen, welche keine oder nur

ein geringes, nicht genügendes Talent besitzen, von einer Laufbahn abzuhalten, welche leider allzu oft im Café chantant oder auf der Strafse endigt, es handelt sich darum, die Auswüchse der öffentlichen Kunstübung, als da sind das geistlose an und für sich Virtuosentum, das prätenziöse Gebaren der musikmachenden Götter und Göttinnen, das widerwärtige Kliquenwesen zu bekämpfen, den ekelhaften Personenkultus nach Möglichkeit einzudämmen, die lächerliche Arroganz der Männerchorsimpelei auf das Niveau herabzudrücken, auf das sie gehört.

Aber wie ist dieser Zustand zu erreichen?

Es versteht sich ganz von selbst, dafs mehrere Faktoren vereint zu diesem Ziele zu helfen haben; mit Änderung der Verhältnisse der Kritik allein ist nur ein Teil gethan.

Was vorderhand diese anbelangt, so ist durchaus nötig, dafs von Seite derer, welche eine Zeitung mit dem schweren und verantwortungsvollen Amt eines Kritikers betrauen will, der Befähigungsnachweis erbracht wird. Ein gewisser noch so gut gemeinter Dilettantismus genügt nicht. Es mufs verlangt werden, dafs die Kritiker sich vor dem Anhören neuer Werke mit diesen vollinhaltlich vertraut machen, sei es durch das Studium der Partituren etc. oder durch Besuch der den Konzerten vorangehenden Proben. Die Bezahlungsweise der Kritiker erfolgt wohl in den meisten Fällen nach der Anzahl der gelieferten Zeilen; dies fordert in jeder Weise die breite Sudelei heraus: der Kritiker sollte darum von der Zeitungsleitung eine bestimmte Summe beziehen, für welche er wöchentlich etwa zwei gründlich durchdachte kritische Arbeiten zu liefern hätte.

Über den Befähigungsnachweis auf dem musiktechnischen Gebiet hinaus ist ein ebensolcher moralischer zu verlangen: der Kritiker hat über den Parteien, über der Vettern- und Basenwirtschaft zu stehen, wenn anders er sein Amt wohl versehen und dem Hauptziel, nur das Gute zu fördern und durch rückhaltlose Bekämpfung des Schlechten die Überproduktion einzudämmen, zustreben will. Die Künstler selbst haben oder sollten wenigstens ein eminentes Interesse an derartigen Reinigungsbestrebungen haben, erleiden sie doch durch den ins Riesenhafte anwachsenden Wettbewerb, der so vielfach auch ein unlauterer ist, eine nicht unbeträchtliche materielle Schädigung.

Aber vorläufig kann das Auftreten auch ganz inferiorer Kräfte nicht gehindert werden. Es sind darum Mittel zu suchen, es zu erschweren. Ich will nicht dafür sprechen, dafs man Diplome erteile, wie dies von einer englischen Musikkommission von eigenen Gnaden geschieht: die reist im Lande herum, prüft jeden, der sich prüfen lassen will und händigt dann je nach der Leistung (?) dem Examinierten ein Zeugnis höheren oder niederen Grades aus. Das ist Unfug, sogar grober. Will man die Verhältnisse zum bessern wenden, so erschwere man die Schlufsprüfungen an den Konservatorien; man konstatiere die Konzertreife in jedem Falle und vertrete dann diesen Beschlufs auch der Öffentlichkeit gegenüber. Kann das Reifezeugnis nicht erteilt werden, so mag die Kandidatin die Anstalt weiter besuchen, vielleicht glückt es ihr beim nächsten Mal. Oder aber sie hat pädagogisches Talent, möglich also, dafs sie schon jetzt das Reifezeugnis zum Lehrberuf erhält.

Ich stehe nicht an, eine gewisse staatliche Oberaufsicht über alle derartige Anstalten zu wünschen, wovon weiter unten etwas mehr.

Nur wenn die Anstalten in dieser oder ähnlicher Weise reformiert werden, können sie eine Verantwortung übernehmen. Und sie haben eine solche, eine grofse! den ihnen anvertrauten Schülern, deren Eltern, sich selbst gegenüber. Was entlassen die Konservatorien nicht als reif! Da tritt so ein armes Ding, der man vorgeschwindelt hat, sie werde Carrière machen, auf. Es gelingt ihr nicht, durchzudringen . . . mit welchem Gefühl steht sie dann da: die Kritiker fallen wie die Wilden über sie her, die Anstalt, welche sie gebildet, tritt nicht für sie ein . . .

Ist sie reich, wohl ihr! Aber wenn sie arm ist . . . Vielleicht gründet sie sich eine bescheidene Existenz durch Unterrichten, vielleicht aber hat sie auch hier Unglück, und dann wehe ihr! Zuerst zeigt sie im „Tageblatt" an: Stunden für 50 Pfennige. Was soll aber so eine können, urteilt das Publikum, die für ein solches Lumpengeld unterrichtet; und dann kommt das Tingeltangel und dann das Register der Polizei . . . Und wer trägt die Schuld daran? Wäre es nicht besser gewesen, der Armen bei Zeiten die Augen zu öffnen? Besser wird es ihr auch nicht gehen, selbst wenn der Kritiker ihr Vetter ist: dann wird sie in der nächsten Stadt zerrupft.

Man wird einwenden, dafs bis zu einem gewissen Grade ja die an die Konservatorien zu stellenden Anforderungen thatsächlich erfüllt sind. Sehr wohl, und doch sprechen sich eben die positiven Verhältnisse sehr beredt dahin aus: die Anstalten sind mit Rücksicht auf den anzustrebenden Zweck ungenügend eingerichtet, dies folgt einfach daraus, dafs das Künstlerproletariat in traurigster Weise Fortschritte macht.

Wo hat man je davon gehört, dafs die Direktion eines Konservatoriums öffentlich für einen ihrer Schüler der Presse gegenüber Partei ergriffen hätte? Auch das beweist doch, dafs die Anstaltsleiter keine genügende Garantie für die künstlerische Fertigkeit der Betreffenden übernehmen konnten, es beweist dies freilich auch die nicht genug zu beklagende Abhängigkeit aller derartigen Institute von den Herren Zeitungsschreibern.

Der hervorragende, anerkannte Meister kann sich gegen Verunglimpfungen durch die Presse

schützen, der Novize aber ist ihr auf Gnade und Ungnade übergeben. Er kann wohl Aufnahme einer »Berichtigung« verlangen (in der Schweiz ist das nicht einmal möglich); dann aber antwortet der Kritiker, die Redaktion erklärt Schlufs und der Künstler ist der Blamierte.

Ich meine also, dafs folgende Punkte beachtet werden müssen, und dafs von den Künstlern und dem gebildeten Publikum auf ihre Erfüllung so weit als möglich gedrängt werden sollte:

1. Jeder anzustellende Kritiker hat seine Fähigkeiten vor einem aus Fachmännern bestehenden Kollegium zu erweisen und zwar nach der technischen, geschichtlichen und ästhetischen Seite hin, wenn nicht positive Leistungen von ihm vorliegen.[1])

2. An Stelle der Bezahlungsweise nach Zeilen ist ein nach mehreren Jahresdurchschnitten zu berechnendes Gehalt zu setzen.

3. An Stelle der überhasteten Schreibereien, welche man vielfach schon 10—12 Stunden nach dem Konzert lesen kann, tritt das zusammenfassende Feuilleton.

4. Jede nachweisbare Unehrlichkeit schwerwiegender Art hat die Entlassung des Kritikers und die öffentliche Brandmarkung des Falles zur Folge.

5. Es ist der Versuch zu machen, das Durchschnittsverdienst der grofsstädtischen Klavierlehrer u. s. w. zu bestimmen. Die »Koryphäen« bleiben selbstredend aus dem Spiel. Die Resultate sind zu veröffentlichen, überhaupt ist viel statistisches Material zusammenzutragen, dessen Bearbeitung einer durch die verschiedenen Musiker-Vereinigungen zu wählenden Kommission zu übergeben wäre.

6. Alle Musikschulen sind einer staatlichen, etwa alle 5 Jahre zu wählenden Prüfungskommission zu unterstellen, von deren Mitgliedschaft die Direktoren solcher Schulen ausgeschlossen sind.

7. Alle Abgangszeugnisse sind, sofern die Reife erzielt ist, konform auszustellen. Ein Zeugnis für die Konzertfähigkeit macht ein solches für die pädagogische Wirksamkeit nicht überflüssig.

8. Alle diese Bestimmungen sind im Interesse der Presse sowohl, der daran liegen sollte, fachmännisch gebildete Vertreter auch für Fragen der Kunst zu haben, als in dem des Publikums, dem eine gröfsere Garantie geboten werden mufs, dafs seine Söhne und Töchter, welche sich der Musik widmen, einerseits eine genügende Ausbildung, andererseits einen ausreichenden materiellen Schutz, der vielfach den ideellen in sich schliefst, erfahren; sie sind ferner im Interesse der Künstler, denen es weder gleichgiltig sein kann noch darf, von wem ihre Werke öffentlich begutachtet werden, sie sind endlich im Interesse des Staates, insofern sie den Versuch anbahnen wollen, dem überhandnehmenden Künstlerproletariat den Boden so weit als möglich abzugraben.

[1]) Wo sich keine den Ansprüchen genügende Personen finden, sollten die Konzertberichte nicht »kritisierend«, sondern nur »referierend« sein. D. R.

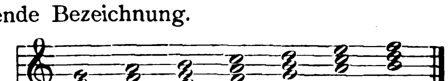
Das Wesen des Tonsystems.

Von **L. Wuthmann**, Hannover.

(Schlufs.)

Hiernach bildet sich meine Akkordschrift, die das Wesen der Tonartbeziehung der Akkorde und dieser selbst angeben soll. Ich bezeichne nur die 3 Hauptakkorde mit dem Buchstaben ihres Grundtones, also c e g = C (grofs, d. i. Durdreiklang), g h d = G, f a c = F, h d f = G III, d. h. Dreiklang auf der Oberterz von g h d, d f a = III F d. h. Dreiklang auf der Unterterz von f a c. Was fangen wir nun aber mit e g h und a c e an? e g h steht zu g h d, a c e zu c e g im selben Verhältnis wie d f a zu f a c, denn d f a trat in der C dur-Tonart für f a c vollkommen ein, wenn wir nun nach G- oder D dur modulieren, so ist in G dur c e g reine Unterdominante und a c e Vertreter, in D dur g h d Unterdominante und e g h Vertreter. Der Unterschied zwischen e g h und e g h und zwischen a c e und a c e ist aber in der Praxis von so minimaler Bedeutung, dafs er kaum zu erkennen ist. Wenn ich also eine für die Tonarten G dur und D dur vollständig berechtigte Bezeichnung der Akkorde a c e = III C und e g h = III G für die fast gleichen Akkorde a c e und e g h anwende, so wird sich vom Standpunkt der Praxis nichts dagegen einwenden lassen.

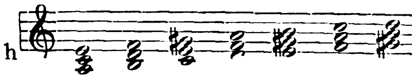
Die Akkorde der C dur-Tonart haben nun folgende Bezeichnung.



C IIIF IIIG F G IIIC GIII

Für die Molltonarten, welche genau ebenso entstehen wie die Durtonarten durch Anfügung der beiden Dominanten, und deren Tonica und Unterdominante aus Molldreiklängen, deren Oberdominante aus einem Durdreiklang besteht, wird die Akkordschrift ganz analog angewandt.

Amoll
d f a c e gis h



a IIId IIIE d E IIIa EIII

Durdreiklänge bekommen einen grofsen, Molldreiklänge einen kleinen Buchstaben. Die Um-

kehrungen der Dreiklänge bezeichne ich mit den üblichen Zahlen neben den Akkordzeichen.

Cdur e g c = C^6, f a d = III F^6, g c e = C^6_4 u. s. w. Hauptregel: Es giebt nur Dur- und Molldreiklänge als selbständige Akkorde, und zwar sind nur diejenigen Dreiklänge selbständig und als solche mit dem einfachen Buchstaben zu bezeichnen, die in irgend einer Tonart einen der 3 Hauptakkorde (Tonika in beiden Dominanten) abgeben.

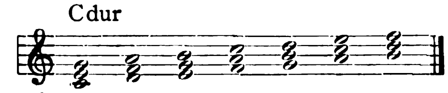
Verdichten sich die Dreiklänge zu Vierklängen, so kommt zu den betreffenden Akkordzeichen eine 7, c e g h = C 7, d f a c = III F 7, a c e gis = a 7, deren Umkehrungen werden bezeichnet: e g h c = C 7 $\binom{6}{5}$, f a c d = III F 7 $\binom{6}{5}$, h d f g = G 7 $\binom{6}{5}$ etc. Andere Akkordgebilde giebt es nicht, beim übergreifenden System selbst werden dessen Akkorde stets von einem der der Hauptdreiklänge aus bezeichnet, z. B. in C dur:

a c e g h d fis den Akkord d fis a als III F, (der Akkord wirkt ebenso als Unterdominante wie d f a), oder d fis a c = III F 7. Das ♯ giebt den erhöhten Ton an. In A moll:
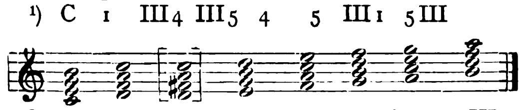
f a c e gis h dis den Akkord dis f a = d, den Akkord dis f a c = d 7, h dis f a = III d 7.

Neben dieser Akkordschrift existiert nun noch eine weitere Schrift, die Tonartschrift, die in noch erweiterter Weise jede Tonart als Einheit auffaſst und durch ihre Bezeichnung noch mehr den Sinn für die Stellung der einzelnen Akkorde im Tonartrahmen wecken soll. Mit den betreffenden Stufenzahlen 1, 4 u. 5 resp. ₁, ₄ u. 5 werden die 3 Hauptakkorde einer Dur- resp. Molltonart angegeben, nebst einer Tonartbezeichnung, C = Cdur-Tonart, A = Amoll-Tonart. Die Zahlen beziehen sich auf den Charakter der Akkorde (Dur = groſse, Moll = kleine Zahl), die Buchstaben auf den der Tonart (Dur = groſse, Moll = kleine Buchstaben). Zu diesen Bezeichnungen kommen dieselben Nebenbemerkungen wie bei der Akkordschrift, also die Tonartschrift würde für die Akkorde der Cdur-Tonart lauten:

Cdur



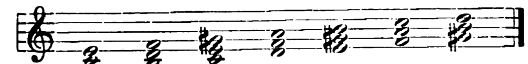
1) C 1 III4 III5 4 5 III1 5III



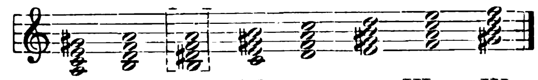
C 1⁷ III4⁷ III4⁷ III5⁷ 4⁷ 5⁷ III1⁷ 5III⁷

1) Das Tonartzeichen wird bei bleibender Tonart nur einmal vorne an gesetzt, moduliert die Tonart, so kommt das neue Tonartzeichen.

Amoll



1) a 1 III4 III5 4 5 III1 5III



a 1⁷ III4⁷ III4⁷ III5⁷ 4⁷ 5⁷ III1⁷ 5III⁷

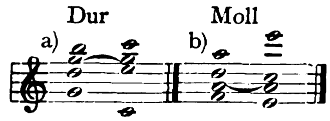
Soviel über meine Akkord- und Tonartschrift, deren Hauptzweck ist, das Verständnis für die Bedeutung der Akkorde, und vor allem für deren Stellung in dem Tonartrahmen zu geben, denn nur in dieser Auffassung, d. h. der Bedeutung eines jeden Akkordes zur herrschenden Tonart und damit zur allein schluſsfähigen jedesmaligen Tonica können wir dieselben richtig erkennen.

Eine jede Tonart besteht wie wir oben gesehen haben aus den 3 Hauptakkorden, deren mittelster, die Tonica, der Tonart ihren Namen giebt. Diese Hauptdreiklänge einer Dur-Tonart sind ferner, wie wir ebenfalls gesehen haben aus der Natur der Harmonie entstanden, unser Durtonartensystem ist also thatsächlich ein nicht künstlich, durch stufenweises Aneinanderreihen entstandenes Etwas, sondern ein von der Natur der Töne Gegebenes. — Unser Mollsystem ist (s. a. *Riemann*) entstanden aus der direkten Umkehrung des Dursystems, denn so wie die Dur-Tonica als Durdreiklang aus den Obertönen entstanden ist und somit die reinste Harmonie bedeutet, so ist die Molltonica aus der Untertonreihe (von oben nach unten) e'' e' a e c entstanden zu denken. Daſs wir in unserem Mollsystem entgegen seiner, dem Dursystem völlig entsprechenden Entwickelung, eine Dur-Ober-Dominante haben, liegt an unserer Gewohnheit, auch für die Cadenz in Moll einen authentischen Schluſs mit dem Leittonschritt von der 7. bis zur 8. Stufe zu haben. Das reine Mollsystem würde als direkt umgekehrtes Dursystem folgendermaſsen aussehen:

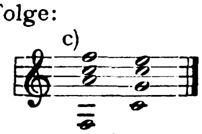
Dursystem:			Mollsystem:		
gr. 3	f	U. D.	kl. 3	d	Oberdom.
kl. 3	a		gr. 3	f	(Unterdom.)
	c			a	
gr. 3	e	Tonica	kl. 3	c	Tonica
kl. 3	g		gr. 3	e	
gr. 3	h	Oberdom.	kl. 3	g	Unterdom. (Oberdom.)
kl. 3	d		gr. 3	h	

Damit kämen wir zum Resultate, daſs ein authentischer Durschluſs (g h d — c e g Oberdom.-Tonica in Dur) einem (fälschlich so genannten) plagalen Mollschluſs (d f a — a c e) entsprechen würde, in Noten ausgedrückt: 2)

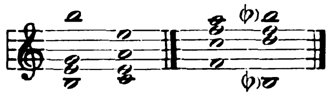
2) Wie g h d in der Durtonart über der Tonica steht, so auch d f a in der Molltonart, also ist d f a eigentlich Oberdominante, und nur fälschlich Unterdominante genannt.



Lesen wir den Mollschlufs direkt umgekehrt, so sehen wir die Folge:



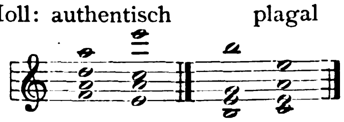
in welcher die einzelnen Stimmen genau dieselben Fortschreitungen haben wie bei b. Da wir aber einmal nicht dazu aufgelegt sind, ein musikalisches Gebilde »auf den Kopf gestellt« zu verstehen, so nehmen wir mit Recht die eigentliche Mollunterdominante, verbinden sie mit der Tonica und stellen dann diese wiederum »auf den Kopf«.



Wenn wir mit *Riemann* die Molltonart als das direkte Gegenteil auffassen wollen, was wir hiermit gethan, so sehen wir, dafs die »umgedrehte« authentische Mollkadenz mit der richtigen Molloberdominante d f a eine plagale Durkadenz ergiebt, und eine »umgedrehte« plagale Mollkadenz mit der richtigen Mollunterdominante eine authentische Durkadenz.

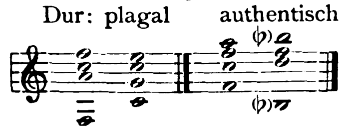
Folgendes Beispiel mit seinem Spiegelbilde beweist diese Behauptung.

Moll: authentisch plagal
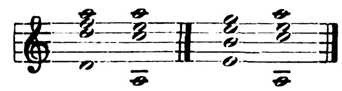


Kopf-Spiegelbild:

Dur: plagal authentisch
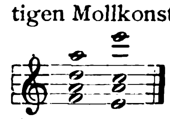


Die beiden Mollkadenzen in Grundaccord-Form ausgeführt:



authentisch plagal

Nun ist es aber Sprachgebrauch, dafs nicht die im Mollsystem dem Dursystem entgegengesetzten Namen der Dominanten gebraucht werden, sondern dafs diese sich dem Dursystem anpassen, indem die Auffassung der Molltonart nicht als völlige Umkehrung des Dursystems angesehen wird. Die Namen werden also vertauscht, die richtige Mollunterdominante heifst Oberdominante und umgekehrt. — Der nun mit der fälschlich benannten Molloberdominante ausgeführte Schlufs mufs ein authentischer sein, d. h. die Stimmführung soll genau dem mit der wirklichen Molloberdominante (fälschlich Unterdominante) entsprechen, welche in ihrer richtigen Mollkonstruktion (von oben nach unten) lautete:



nämlich: (umgekehrt gedacht) Terz 1/2 Ton aufwärts. Die anderen Stimmen kommen nicht in Betracht, da es uns nur darum zu thun ist, die Berechtigung der Moll-Oberdominante (im fälschlichen Sinne) als Dur-Accord nachzuweisen. Wenn wir also zur Amoll-Tonart die Oberdominante e gis h nehmen, so bekommen wir damit eine Kadenz, welche mit ihrem Halbtonschritt der 7. zur 8. Stufe der wahren authentischen Mollkadenz völlig entspricht. Unser Gehör, welches als authentischen Mollschlufs eine Dur-Oberdominante (beides im fälschlichen Sinne) verlangt, hat hier instinktiv das Richtige getroffen. Damit kommen wir zum Schlufs. Unser modernes Musiksystem ist ein von der Natur gegebenes Tonartsystem, in welchem die Tonleiter nur als stufenweise Folge der Töne der 3 Hauptaccorde einer jeden Tonart zu denken sind.

Lose Blätter.

Zum Gastspiel des Berliner Philharmonischen Orchesters in Paris. In der Zeit grofser dramatischer Dichter waren gewöhnlich die Schauspieler — im Verhältnis zu den neuartigen, einzig wirkenden, gewaltigen Dichtungen — minder hervorragend. Die erschütternden Wahrheiten in neuer Form täuschten anfangs den Hörenden über die Mängel der Aufführung hinweg; das Mifsverhältnis zwischen der Fabel und ihrer äufseren Wiedergabe trat erst dann hervor, wenn die Stücke den Reiz des Neuartigen verloren hatten und ihre Wahrheiten zum grofsen Teile Gemeingut des Volkes geworden waren. Man fühlte dann das ganz natürliche Bedürfnis, diesen Mangel auszugleichen und den Werken neue Anziehungskraft (für das grofse Publikum) zu verleihen. Der Schauspieler steigerte seine Kunst, bis sie die feinsten Regungen des Dichters spiegelte, der Regisseur sorgte für eine allen Anforderungen des feinen Geschmacks und des historisch geschulten Sinnes der Schauenden genügende Ausstattung, kurz alle Kräfte wurden auf das eine Ziel gerichtet, das Meisterwerk in jeder Beziehung vollendet und würdig seines Gehaltes wiederzugeben. Dafs die vertiefte Kunst des Schauspielers bisher noch ungeahnte Schönheiten zu Tage förderte, dafs solche bis ins kleinste Ding fehlerlose Aufführungen einen erhabenen, reinen Genufs für den nun leicht verstehenden Hörer bieten, ist unleugbar, ebenso wenig zweifelhaft aber ist es, dafs man hier an der Grenze angelangt ist, die den Idealismus des ganz in der Schöpfung des Dichters aufgehenden Künstlers vom Materialismus des nur Befriedigung seines Ehrgeizes suchenden Virtuosen scheidet.

Ganz analog verhält sich die Musikausübung zum schaffenden Meister. Aus den Zeiten eines *Bach*, eines *Händel*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* sind uns nur wenige Namen von Virtuosen im heutigen Sinne des Worts über-

liefert, erst nach dem Tode dieser Genies hat das eigentliche Virtuosentum sein Haupt erhoben. Wohl ist es auch in der Musik aus dem Bestreben der Exekutierenden hervorgegangen, wenige, aber vollendete Leistungen zu bieten, — dieses Streben ward bald vergessen, und an seine Stelle trat die Sucht, durch Flitterwerk, als da ist: stupende Technik, Entfaltung gewaltiger Gedächtniskraft, »individuelle Auffassung« etc. etc., sich selbst berühmt zu machen (und aus dem gewonnenen Ruhm möglichst viel Geld zu schlagen!): nicht mehr das Kunstwerk zog alle Aufmerksamkeit auf sich, vielmehr der Spieler stand im Vordergrunde des Konzerts.

Solange einzelne Instrumentalisten und Sänger „kunstfuhren“, mochte man bei einiger Selbstüberwindung schweigen, anders aber steht es, seitdem auch die Dirigenten angefangen haben, diese schädliche Mode mitzumachen. Der Violinist hat ebenso wie meistens der Pianist immer dasselbe Instrument, auf dem er auch zu üben gewohnt ist, resp. er kann sich sofort auf ein neues ihm bisher fremdes Instrument „einarbeiten“; anders der Dirigent, der nicht sich einem leblosen Musikerzeuger anpassen kann, sondern der zahlreiche Individuen, die sich vielleicht kaum an die Direktion eines Anderen mit anderem Temperament und anderer Auffassung wie er gewöhnt haben, seinem Willen unbedingt unterwerfen soll, in zwei, höchstens drei, oft, sehr oft auch nur in einer Probe! Man sieht leicht ein, dafs dies schon im Mutterlande des Pultvirtuosen fast unmöglich ist, wie schwierig ist die Aufgabe dann für ihn, wenn er Angehörige einer fremden, anders beanlagten Nation durch seine Führung zu begeisterter Einmütigkeit bringen soll?

Es war also gar nicht anders zu erwarten, als dafs die Gastdirigenten regelmässig mit geringerem Erfolge in fremden Städten auftraten: *Maskowskys* Beispiel genügt: der begabte Dirigent entwickelte gleiche Begeisterung und gleiche Kunst bei seiner Leitung des Lifztvereinskonzertes in Leipzig; aber dennoch vermochte er in Pleifse-Athen dieselbe Wirkung nicht zu erzielen, wie in Breslau, nicht weil man hier einen wesentlich höheren Mafsstab an eine musikalische Leistung anlegt, sondern weil das fremde Orchester bei allem guten Willen nicht sofort sich in seine Direktionsweise finden konnte. Mit noch bedeutenderen Schwierigkeiten hatten *Mottl* und *Levi* bei ihren Pariser Konzerten zu kämpfen. Schon das gänzlich verschiedene Temperament von Dirigent und Orchester konnte eine ganz befriedigende Zusammenwirkung nicht zu stande kommen lassen. Ebenso erging es natürlich auch *Lamoureux* bei seinem Leipziger Konzert. Hier wie dort liefs sich ein Endurteil über die betreffenden Kapellmeister nicht fällen, der ihnen gezollte starke Applaus ehrte ihre Absichten und war zum guten Teile dem ehrenvollen Rufe der Gäste zuzuschreiben.

Ganz anders ist die Sachlage natürlich, wenn der Dirigent sein Instrument, d. h. seine Kapelle mitbringt; denn dann bleibt ihm statt aller der Schwierigkeiten, die ihm sonst entgegenständen, eine einzige zu überwinden, die, sein Orchester den akustischen Verhältnissen des fremden Konzertraumes anzupassen; dies zu erreichen aber erleichtert ihm die thätige Mitwirkung der einzelnen Instrumentalisten. So haben denn auch mit ihren Leuten reisende Dirigenten wesentlich bedeutendere Erfolge erzielt. Ich erinnere nur an die Fahrten der Wiener unter dem Walzerkönig *Straufs*; in der letzten Zeit erst hat *Weingartner* mit der Berliner Hofkapelle wieder reiche Ehrungen in Leipzig eingeheimst. Die gröfsten Erfolge hat *Nikisch* an der Spitze des Berliner Philharmonischen Orchesters in Paris errungen: man vergleiche die begeisterungsvollen Kritiken über seine Leistungen, man vergleiche die trunkenen Beifallsstürme und Ovationen, mit denen er überschüttet ward, mit den ruhigeren Prefsurteilen über ein Mottl- oder Levikonzert und mit dem Applaus, den diese beiden Kapellmeister davon trugen, die *Nikisch* in nichts nachstehen: man wird sehen, dafs Gastdirigieren ohne eigene Kapelle oder sehr genaue (monatelange) Vorbereitung und Gewöhnung der beteiligten Faktoren an einander ein Unding ist. Dafs diese Unsitte der Dirigenten auch schon auf die Komposition wirkt, kann man daraus ersehen, dafs selbst aus den dürftigsten Gedanken immer kompliziertere Partituren geschaffen werden, sodafs nur noch »geniale« Köpfe sie — ahnen können. Die Ausübung der modernen Musik mufs auf diesem Wege schliefslich das Privileg einzelner ganz exquisiter Orchester werden, d. h. nur noch einige Virtuosen können sich daran wagen. Soll es wirklich dahin kommen? Man drängt ja dann das Publikum geradehin zur Einseitigkeit und Abneigung gegen das Neue. Es gilt deshalb, wie gegen alles einseitige Virtuosentum, so besonders gegen das Gastdirigieren energisch Front zu machen. Aber der Widerstand einsichtsvoller Fachmusiker allein kann ihm kein Ende machen, das grofse Publikum in erster Linie darf sich mit halben Leistungen auch des berühmtesten Kapellmeisters nicht zufrieden geben. Versagt den Pultvirtuosen rücksichtslos euren Beifall, und in einem Jahre ist die Unsitte ausgemerzt! Franz Döring.

Einiges von Schicht. Der alte berühmte Thomaskantor *Schicht* mochte die Kompositionen von Beethoven nicht leiden, weil dieselben die ihm liebe und geläufige Form zerbrachen, in der er selbst noch so viel Schönes zu schaffen verstand und die er deshalb für ausreichend hielt. Als Kantor übte er jeden Tag von 11 Uhr an mit seinem Thomaner-Chor die Kirchenmusiken und Motetten sehr sorgfältig ein. Er verstand es, den jungen Leuten Lust und Liebe zu machen, und erkannte bald, was für Anlagen und Fähigkeiten einer habe. In der Freude über die Entdeckung von dergleichen war er gern bereit, zu ihrer Ausbildung im Gesange besondere Stunden zu geben. *Schicht* wurde dafür aber auch von seinen Schülern sehr geliebt und hochgeachtet. Jeder nahm sich so viel als nur möglich zusammen, um es ihm recht zu machen, und war glücklich, ein Lob von ihm zu erhalten. Die Jüngeren oder Kleineren unter den Diskantisten kniff er dann auch wohl sanft in die Backen, als ein besonderes Zeichen seiner Zufriedenheit. Den auf dem Klaviere schon etwas fertigen Spielern gab er Mittwochs von 1 bis 2 Uhr Privatstunden; da hatte er deren oft 4 bis 6 auf seiner Stube. Spielte oder sang einer mit Gefühl und Ausdruck, so wischte er sich oft die Thränen von den Augen vor Freude. Wurde er böse, so sprach er ganz kurz und bisweilen in Lausitzer Kernausdrücken. In den Gesangstunden war es der härteste Tadel, wenn er seinen Lieblingshund Bello aufforderte, Skala zu singen. Dagegen bei gelungenen Musikaufführungen, namentlich in den Vespern der Thomaskirche, wo er gewöhnlich in der Nähe der Kanzel seinen Platz nahm, rückte er als Zeichen seiner Zufriedenheit sein Sammetkäppchen und encouragierte den Chor durch freundliches Nicken. Ging es aber weniger gut oder wohl gar schlecht, wenn etwa mehrere heiser waren, so liefs er den Kopf hängen bis zu Ende und lief dann spornstreichs aus der Kirche in die Schule, wo er den Präfekt und alle, deren er habhaft werden konnte, tüchtig abkanzelte.

Haydn an seine Frau. Der grofse Tonkünstler *Haydn* lebte bekanntlich nicht im besten Vernehmen mit seiner Frau und lange getrennt von ihr. Der nachher

in Stuttgart verstorbene ehemalige Weimarische Konzertmeister *Kranz* stand, während seines Aufenthalts in Wien, mit *Haydn* auf ziemlich vertrautem Fufse. Einst fand er ein Päckchen zusammengebundener und noch nicht erbrochener Briefe mit der Aufschrift »an Haydn«. Was sind das für Briefe, Herr Doktor? fragte *Kranz* befremdet. »Lasset sie«, sagte *Haydn*, und nahm sie geschwind weg, »es sind Odiosa-Briefe von meiner Frau. Sie schreibt mir alle Monate regelmäfsig, aber ich erbreche die Briefe nicht und antworte ihr, ohne ihre Zuschriften gelesen zu haben. Sie macht's mit meinen Zuschriften ebenso.«

Königl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin. Zur Förderung dieses Instituts für Ausbildung von Musiklehrern an höheren Lehranstalten und Schullehrer-Seminaren hat der Kultusminister eine Reihe von Verfügungen getroffen, die einerseits durch Vermehrung der Unterrichtsstunden die Leistungsfähigkeit der qu. Unterrichtsanstalt erhöhen sollen, andererseits eine sorgfältigere Auswahl des Schülermaterials in Bezug auf Talent und Befähigung bezwecken. Damit bei einer aufsergewöhnlichen Befähigung die Mittellosigkeit der betreffenden Bewerber kein Hindernis zur Aufnahme in die Musikschule bilde, hat der Herr Minister in der Verfügung vom 21. Januar d. J. (U. III. B. Nr. 98) sich bereit erklärt, Lehrern mit guter musikalischer Befähigung und Vorbildung eine Beihilfe zu den Kosten ihrer Ausbildung zu gewähren. Die Regierungen werden geeigneten Falles unter Darlegung der Vermögens- und Familienverhältnisse der betreffenden Lehrer in den Aufnahme-Anmeldungen die Höhe der notwendigen Unterstützung namhaft machen.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Juni. Stärker und dreister war wohl kaum jemals eine Reklame, als die man für den italienischen Tenor *Tamagno* ins Werk setzte. Wie es heutzutage um den Schöngesang in Italien bestellt ist, das lernten wir hier im Verlaufe der letzten Jahre gar oft zu unserer höchsten Überraschung kennen. Wenige Ausnahmen bestärkten die Regel, dafs jetzt das Singen dort meist ein Schreien, mit heller Klangfarbe und im Bebetone ausgeführt, ist. — Der mit drei Rollen reisende *Tamagno* hatte schon in Amerika nicht gefallen, dennoch verlangte er hier 5000 Mark für jeden Abend und weigerte sich entschieden, in anderer als italienischer Sprache zu singen. Seltsam nur, dafs ihm nicht nur Paris, sondern auch Köln, Frankfurt, Leipzig, München, Prag etc. die hohe Forderung bewilligte, die Berlin anfangs zurückwies, dann aber doch den Herrn für einen Abend gewann, als von mehreren Seiten die verhimmelndsten und gleichzeitig die absprechendsten Berichte über ihn erschienen. Man war neugierig geworden und wollte selbst urteilen. Vielleicht beabsichtigte auch unsere Opernverwaltung durch das Gastspiel seinem Publikum zu zeigen, dafs unsere Sänger, die oft getadelten, denn doch zumeist die hochgepriesenen Reklamehelden überragen. — Es liegt ein Original-Telegramm aus Paris vor mir, das nach dem ersten Auftreten des Tenoristen u. a. folgendes berichtet: »Als er die erste Phrase herausschleuderte, ging ein so gewaltiger Sturm der Begeisterung durch das Haus, dafs die Vorstellung mehrere Minuten unterbrochen war . . . . alle Akte wurden für ihn ein einziger Triumph . . . . die Presse erklärt ihn als ein einzig dastehendes Phänomen . . . . als Darsteller wird er *Salvini*, *Rossi* u. s. w. gleichgestellt« etc. — Und nun trat er uns bald darauf in *Meyerbeers* »Prophet« als Johann gegenüber: ein grofser Mann in etwas gebeugter Haltung mit nicht gerade unschönem, aber ausdruckslosem Gesichte, etwa 45 Jahre alt, an der Handlung sich mit den üblichen Schablonenbewegungen beteiligend, wenn er am Worte war, sonst aber sich nicht darum kümmernd, was auf der Bühne geschah. Mit nasalem, quäkigen Tone sang er, was geradezu unschön erklang. Das Tremulieren war besonders im Anfange unleidlich, das Detonieren fast noch mehr. Aber das trotz vieler Freiplätze nur mäfsig besetzte Haus jubelte, denn für Landsleute, gute Freunde und vielleicht noch eine andere Art von Klatschern war gesorgt. Als der Hymnus an die Reihe kam, den *Tamagno* um einen halben Ton höher, also bis h sang, stimmten auch wohl Unparteiische mit in den Applaus ein, weil hier der Ton fest stand, rein war und in bemerkenswerter Fülle erschien. Dafs aber in irgend einer Weise etwas Aufsergewöhnliches, selbst bezüglich der Tonkraft, zu Tage getreten wäre, konnte ich nicht finden. — Unser Heldentenor *Sylva*, den ich bisher wohl noch nie so recht gelobt habe, erscheint mir seit jenem Abende als ein gewaltiger Künstler. An Klang, Kraft und Fertigkeit steht sein »Prophet« weit über dem des *Tamagno*, von dem es nach seinem Berliner Auftreten merkwürdig still in den Zeitungen geworden ist.

Um ein wirkliches »Phänomen« überhaupt kennen zu lernen, könnten wir ja wohl ausnahmsweise den Mischmasch des halb deutschen und halb italienischen Textes uns gefallen lassen. Aber da hat nun eben wieder die ja allerdings sehr begabte und liebenswürdige Signora *Prevosti* wohl zum sechstenmale ihre »Lucia« und »Violetta« in deutscher Umgebung italienisch gesungen, heute soll Senhor *de Souza* den Stierfechter in »Carmen« wieder italienisch singen, und damit auch einmal der deutsche Text mit französischem sich mische, ist für die nächsten Wochen der Pariser Bariton *Lassalle* als Operngast gewonnen. Immer wieder mufs man fragen, ob die Londoner, Pariser, Mailänder einem deutschen Künstler gestatten würden, in seiner Muttersprache in ihrer Oper zu gastieren. — Die königliche Oper hat übrigens ihre Sommerwohnung im Tiergarten bezogen. In wenigen Tagen aber beginnen ihre Ferien, und es treten Gäste an ihre Stelle — im Orchester, im Chore und als Solisten. Das Institut sollte dann nicht den Namen »Königliche Oper« beibehalten, da gar viele Fremde, mit den Verhältnissen nicht bekannt, die minderwertigen Aufführungen für solche unserer heimischen Künstler halten, was zur Erhöhung des Rufes derselben kaum beiträgt. — Im »Theater des Westens« ist uns jetzt eine neue Sommeroper erstanden. Das prächtige Haus, auf Charlottenburger Gebiete belegen, hat in seinem einjährigen Bestehen als Schauspielhaus schon manches Mifsgeschick erfahren. Jetzt, während der Ferien, machte es Direktor *Morwitz*, ein kundiger Bühnenleiter, zur Pflegestätte der Oper. Leider kann er der hohen Pacht wegen keine billigen Eintrittspreise festsetzen. Und was doch so sehr wünschenswert wäre, das ist eine Volksoper, in welcher der beste Platz nur 1 M kosten dürfte. Wie eine solche zu stande kommen könnte, darüber ein andermal! Es ist von besonderem Interesse für uns, in dieser Sommeroper Künstler von allen möglichen Bühnen kennen zu lernen — von Königsberg bis Aachen, von Schwerin bis Zürich. Manche Leistung einer daheim bewunderten Dame nötigt uns ein Lächeln ab, mancher uns unbekannt gebliebene Sänger überrascht uns durch seine Tüchtigkeit. — Doch darüber nächstens Ausführlicheres!

Rud. Fiege.

Magdeburg-Sudenburg. Unter Leitung des Herrn Organisten *Rich. Kuhne* führte unsere »Musikalische Vereinigung«, die erst zu Anfang dieses Jahres ins Leben getreten ist, das Kirchenoratorium: »Die Passion« von *Heinrich von Herzogenberg* auf. Die schwierigen Chöre gelangen aufs beste und wirkten grofsartig. Um die Soli machten sich Frl. *Elsa Hülters* und die Herren Opernsänger *Reichel*, Dr. *Mohr*, *Heiligtag* besonders verdient. An der Orgel safs Herr *Finzenhagen*, am Harmonium Herr *Zorn*, das Orchester stellte die Militärkapelle.

Hannover. *E. Humperdinks* neuestes Werk, das melodramatisch-opernhaft gestaltete sog. »Deutsche Märchen« »Die Königskinder« ging am 1. Mai im hiesigen kgl. Theater in Scene, und fand hinsichtlich der Musik reichste, hinsichtlich der Dichtung sehr wenig Anerkennung seitens des Publikums und der Kritik. Die Dichtung von Frau *Porges Bernstein* (unter dem Pseudonym *Ernst Rosmer*) ist ein schwulstig-sinnliches, mit gesuchten Redewendungen und unlogischen Wortverbindungen gespicktes Machwerk, dessen Haupt-

gedanke in der mehr als wunderbaren Tendenz ausgedrückt ist, dafs selbst der aus niedrigster Herkunft stammende Mensch (hier die bei der Hexe als Gänsemagd weilende illegitime Tochter des Henkerknechtes durch wahre Liebe zu dem Königssohne) »königsecht« werden kann. Dieses Gänsemägdelein weilt bei der Hexe im »Hellawald«, der Königssohn, n. b. der erste Mensch, den sie erblickt, will sie mit sich in sein Land als »seine Maienbuhle« nehmen, jedoch durch den Hexenzauber ist sie festgebannt. Erlöst wird sie, als sie von dem Spielmann erfährt, dafs der Königssohn in Hellabrunn weilt, durch ein Gebet zum Himmel, worauf sie mit dem Spielmann fortzieht, um ihren Knaben wiederzufinden. — In der guten Stadt Hellabrunn, deren Bewohner gern einen König haben wollen und von der Hexe den Bescheid erhalten haben, dafs der neue König Schlag 12 Uhr Mittags in das Stadtthor ziehen würde, bereitet sich alles zu dieser Feier vor; unter dem Volke ist auch der Königssohn, bettelarm, ohne jedes Mittel und mit einem besonderen Widerwillen gegen Schweinefleisch behaftet. (Eine ungeheuer drastisch-wirkende Stelle in Anbetracht der Abstammung der Dichterin aus dem Volke Israel.) Der wichtige Moment tritt ein, Schlag 12 Uhr zieht das Gänsemägdlein als Erste durch das Thor, begleitet von dem Spielmann. Königssohn und Gänsemagd fallen sich in die Arme, werden aber von dem Volke Hellabrunns mit Schimpf und Schande aus dem Thore gejagt. — Der letzte Akt bringt die Vereinigung beider im Tode. Mitten im Winter, halb verhungert und halb erfroren, kommen sie wieder vor dem Hexenhause an, und sterben an dem Genusse des von der Hexe verzauberten Brotes. Ganz mit Schnee bedeckt werden sie von dem Spielmann zu spät gefunden. — Das ist in aller Kürze der Inhalt. — Die Musik *Humperdinks* bringt nur einige geschlossene Nummern, so u. a. das Spielmannslied, die Einleitungen zu den beiden letzten Akten, aufserdem aber viele melodramatische Stellen, deren leitmotivische Entwickelung den Komponisten als einen der genialsten Schüler der *Wagner*schen Sache kennzeichnen. — Es gelingt *Humperdink* durch seine Musik in der That, manche Scenen des Werkes mit poetischem Hauche zu umkleiden und dieselben zu idealisieren. — Ganz grofsartig ist die Entwickelung des Gänsemagdmotives von A bis Z durchgeführt; mittelst verschiedenster Gestaltung und Verbindung desselben mit dem Motive des Königssohnes bekommt dasselbe ganz ungeahnte Bedeutungen, deren genialste jedenfalls bei dem Einzug der Gänsemagd in Hellabrunn kombiniert ist als Motiv des »Königsadels«. — Ein sehr hübsches Motiv ist das, an *Walters* Preislied (Meistersinger) erinnernde Liebesmotiv, welches zu den Worten »Willst du mein Maienbuhle sein« zuerst erklingt. — Eine genauere Analyse des motivischen Aufbaues hier zu geben verbietet leider der Raum, nur soviel sei noch gesagt, dafs die Musik *Humperdinks* es tief bedauern läfst, dafs dieselbe in der nun einmal unglücklichen Form des Melodramas gehalten ist. — Ein anderes bedeutendes Ereignis unserer Oper ist die nach Münchener Vorbild im Rococcostyle glänzend ausgeführte Neuausstattung von *Mozarts* »Figaros Hochzeit«. Von Konzerten sind noch kurz zu erwähnen: 5. Kammermusik-Abend der Herren *Riller, Meuche, Kugler, Lorleberg, Evers* (6. Mai), Kirchenkonzert des Leipziger Quartetts *Röthig, Handrich, Waldvogel* (15. Mai) und 3. Historischer Abend der Herren *Evers, Brune* u. *Sahla* (19. Mai). Die Gesamtzahl aller diesjährigen Konzerte betrug 92. — L. Wuthmann.

Styrum. Mit dem Männerchore »Trennung« von *Ernst Rabich* (Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza) errang unsere »Liedertafel der Thyssenschen Werke« den zweiten Ehrenpreis.

Rostock. Bei dem akademischen Trauergottesdienst zum Gedächtnis des verstorbenen Grofsherzogs Friedrich Franz III. sang der Chorverein in Rostock unter Dr. *Thierfelders* Leitung: »Selig sind die Toten« von *P. Blumenthal* und zwei Choralsätze aus dem Kirchenoratorium: »Selig aus Gnade« von *Alb. Becker.* Der Eindruck der Gesänge sowie der ganzen Feier war tiefergreifend.

Mannheim. XXXIII. Deutsche Tonkünstler-Versammlung vom 26. Mai bis 1. Juni 1897. Das erste Konzert brachte uns *Straufs'* neue Tondichtung »Also sprach Zarathustra«, *Weingartners* »Gefilde der Seligen« und als 2. Teil *v. Reznicceks* Requiem. *Straufs'* gewaltige Schöpfung, vorgetragen von einem 100 Mann starken Orchester, wufste durch ihren mächtigen Aufbau und ihre einzelnen hohen Schönheiten durchschlagend zu wirken und erntete entschiedenen Beifall. *Weingartner* hatte mit seiner neuesten symphonischen Dichtung als Komponist einen ehrenden Erfolg, den die Bewunderung seines fortreifsenden, den ganzen Orchesterapparat vollkommen beherrschenden Direktionstalentes erheblich steigerte. Nach diesen beiden, mehr durch Genialität der Anlage, als durch reine Klangschönheit imponierenden Stücken war es ein Genufs, sich an dem frischen Born der Melodieen zu laben, der in *E. N. v. Reznicceks* Requiem lebendig sprudelt. In diesem Requiem haben wir ein von Anfang bis zu Ende fesselndes, an hohen Schönheiten reiches Werk. *v. Reznicek* sieht seinen Text ganz mit eigenen Augen an, er weicht in manchen Punkten von der herkömmlichen Auffassung desselben ab und gestaltet ihn nach seiner subjektiven Anschauung musikalisch aus, so z. B. in dem »Tuba mirum«, bei dem man sonst einen imposanten Kraftaufwand gewohnt ist, das aber hier mehr reflektierend dahinfliefst. Auch hat *Reznicek,* seinem innersten Wesen nach Dramatiker, einigen Nummern des Requiems eine dramatische Anlage gegeben, was der Wirkung des Ganzen durchaus nicht nachteilig ist; alle diese dramatischen Chöre und Solostellen sind von hinreifsendem Feuer: der Einleitungschor, in dem sich die führende Stimme des Solosextetts aus dem Verbande der übrigen Stimmen losreifst und zu lichten Höhen zu entschweben scheint, das wuchtige »Dies irae«, ein Meisterstück grofsartiger Tonmalerei, das »Rex tremendae maiestatis« und »Confutatis«, indem der Gegensatz zwischen den Qualen der Verdammten (und der Seligkeit der Erlösten) prächtig wirkt, das sind lauter Stücke von imposanter Macht und Schönheit. Und auf der andern Seite kann man sich wieder erquicken an der innigen Empfindung der rein lyrischen Partieen. Die Duette »Lacrymosa« und »Recordare«, das Benedictus und der wundervolle Einleitungschor mit dem Solosextett sind durch ihre zarte, einschmeichelnde Melodik ein Genufs für Herz und Ohr. — In allen Teilen des Werkes zeigt sich Reznicek als vollkommener Meister der Form; jede Nummer ist von äufserst wirkungsvollem Aufbau und für Chor und Orchester ebenso trefflich als dankbar gesetzt (die Chorsätze durchweg sechsstimmig und wurden hier von einem stattlichen Festchor von 200 Personen gesungen); mustergiltig sind die beiden Fugensätze in »Kyrie« und »Osanna«. Das Werk fand unter Leitung des Komponisten eine begeisterte Aufnahme und brachte seinem Autor Lorbeer und Hervorruf ein. — Das zweite Konzert lud uns in den Konzertsaal des Hoftheaters, wo unserem Ohr sich eine Reihe der auserlesensten musikalischen Genüsse darbieten sollte. Galt es doch, dem dahingeschiedenen Tonheroen *Brahms* eine würdige Gedächtnisfeier zu veranstalten. Und würdig war die Feier in jedem Sinne des Worts. Das *Halir*sche Quartett aus Berlin, seinen ausgezeichneten Primgeiger an der Spitze, brachte in tadelloser Ausführung drei Kammermusikwerke des Wiener Meisters zu Gehör: das Quartett Op. 51, 2, das Satz für Satz wunderschöne Klavierquartett Op. 25 und das Clarinettenquintett Op. 115 mit seinem herrlichen Adagio. Frl. *Heindl,* die Primadonna unseres Hoftheaters, spendete mit stimmlicher Schönheit und ausdrucksvollem Vortrag vier der schönsten Brahmslieder. Den Glanzpunkt des Abends bildete aber *Brahms* herrlicher Schwanengesang, seine 4 ernsten Gesänge. Ich hörte sagen: »Wenn *Brahms* nichts geschrieben hätte, als die ernsten Gesänge, so hätte er ein Evangelium mit diesen allein hinterlassen.« Es ist damit nicht zuviel gesagt, denn eine Komposition mit solcher Tiefe der Empfindung, mit solcher Einheitlichkeit der Grundstimmung, mit so erhabener Gröfse des Ausdrucks wird dem dahingeschiedenen Meister nicht so bald jemand nachthun. Schöner als von Dr. *Felix Kraus* kann man die ernsten Gesänge sicherlich nicht hören. Man weifs nicht, was man an diesem Sänger mehr bewundern soll, seine prächtigen Stimmmittel oder die von echter Empfindung getragene Kunst seines Vortrags, das völlige Aufgehen in den Schöpfungen des Komponisten. Er bot einen Genufs, wie man ihn selten findet, und das schönste Gedächtnismal, das man dem grofsen Toten aufrichten konnte. — Das 2. grofse Orchesterkonzert, das im Bühnenraum des Hoftheaters stattfand, konnte in rein musikalischer Beziehung sich mit seinem Vorgänger, dem herrlichen Brahmsabend, nicht messen. Eingeleitet wurde es durch die Symphonie sur des thèmes montagnards des Franzosen *d'Indy.* Das vom Komponisten selbst dirigierte Werk interessierte durch seine

effektvolle Behandlung des orchestralen Apparats und geschickte thematische Ausgestaltung; besondere Schönheiten hat es nicht aufzuweisen, und die fast endlose Wiederholung der Themen oft von denselben Instrumenten, wie die überreiche Anwendung der gestopften Hörner wirkte ermüdend und abstofsend. Trotzdem fand der Komponist nach dem stürmisch dahineilenden Schlufssatz lebhafte Zustimmung bei seinem deutschen Publikum. Eine weitere Novität des Abends war die Cantate »Der Fufswanderer« (für Bariton mit Orchester) des jungen Wiener Musikers *Prohaska*, ebenfalls unter Leitung des Autors. Die Komposition fliefst ruhig und stimmungsvoll dahin, ohne sich besonders zu steigern und ohne der Schönheit des *Rückert*schen Gedichtes musikalisch gleichzukommen. Der freundliche Erfolg der Cantate war wohl hauptsächlich Dr. *Kraus* zuzuschreiben, der sich ihrer liebevoll angenommen hatte. Als weitere Spende gab Herr Dr. *Kraus* drei Lieder von *Fritz Steinbach*, unter welchen »Viel Träume« entschieden den ersten Rang einnimmt. Doch waren die Gesänge von *Brahms* eine viel dankbarere Aufgabe für ihn, als die *Steinbach-Prohaska*schen Kompositionen, deren Wirkung trotz aller aufgewandten Liebe und Kunst, der des Vorabends nicht gleichkommen konnte. Zum Schlufs des Konzertes kam die Dante-Symphonie von *Liszt* in trefflicher Ausführung unter *v. Rezniceks* Leitung zur Aufführung; über die machtvolle Gröfse und die hervorragenden Schönheiten dieses Werkes ein Wort zu verlieren, ist unnütz. — Als weiterer Solist erschien nach Dr. *Kraus* der russische Geiger *Petschnikoff*, der in *Tschaikowskys* Violinkonzert durch brillante Technik und süfse Cantilene entzückte und Adagio und Fuge von Bach mit vollendeter Meisterschaft und vollkommener Klarheit zu Gehör brachte. — Das dritte grofse Chor- und Orchesterkonzert hatte trotz der unerträglichen Hitze ein äufserst zahlreiches, sonntägliches Publikum im Hoftheater versammelt, das im Schweifse seines Angesichts $3\,{}^1/_2$ Stunden in den gebotenen Genüssen schwelgte. *Rezniceks* Lustspiel-Ouvertüre leitete den Abend mit einem durchschlagenden Erfolg ein. Der leichte Flufs, der flotte Rhythmus und die anmutige Melodik dieses reizenden Stückes brachten dem Komponisten grofse Ehrungen ein. Aufserdem brachte das Konzert *Berlioz*' Monodrame lyrique, »Lélio«, Ausgrabung und Novität zugleich. Anschliefsend an die Symphonie phantastique schildert das eigenartige Werk die dort nur musikalisch ausgedrückten Träume und Phantasieen des unglücklichen Komponisten *Lélio*, indem es diesen selbst, noch angegriffen von den Wirkungen des eingenommenen Opiums, auf die Bühne bringt. So schön das Ganze gedacht ist, über einen Punkt in der Anlage wird man nicht hinauskommen, durch die szenische Illusion nicht hinwegtäuschen können, nämlich über den störenden Gegensatz zwischen den gesprochenen Gedanken und den musikalisch ausgedrückten Vorstellungen des *Lélio*. Wenn *Lélio* z. B. sich erinnert *Goethes* »Fischer« komponiert zu haben und im Geist sich die Weise des Liedes vergegenwärtigt, so mufs er während der 4 Strophen desselben lautlos dasitzen, indes hinter dem Vorhang ein Sänger die Ballade vorträgt. Ebenso erklingt beim »Hymnus seines Glückes« *Lélios* eigene Stimme im Gesang hinter der Scene, während man ihn selbst mit geschlossenem Mund vor sich sitzen sieht. Die einzelnen Musikstücke dagegen sind an sich recht schön und wirkungsvoll, namentlich der »Räuberchor«, der »Geisterchor« und der Schlufs des Monodrams, die äufserst lebendige »Sturm-Phantasie«. Dennoch fand Lélio, vorher als Glanznummer des Festes angekündigt, recht wenig Anklang; die undankbare Rolle des Lélio war unserem trefflichen Charakterdarsteller Dr. *Kaiser* zugefallen. Treffliche Solisten (Pianist *Risler* aus Paris und die Sängerin *Camilla Laudi*) bestritten die weiteren Nummern des Programmes und den Schlufs des Konzertes bildete *Wagners* monumentaler Kaisermarsch. — Das zweite Kammermusikkonzert gab unserem einheimischen Quartett Gelegenheit, sein trefflich abgerundetes Zusammenspiel zu erfolgreicher Geltung zu bringen. Allerdings war das hier zum erstenmale gehörte Quartett von *W. von Baufsnern* keine dankbare Aufgabe für die Herren der Vereinigung und blieb ohne besondere Wirkung; es liegt das eben in der Natur der Komposition begründet, von der nur der 2. Satz einigermafsen zu fesseln weifs. Dagegen bot ein Quartett von *Dvorak* reichlich Gelegenheit zur Entschädigung für das Vorhergegangene, und man bekam denn auch das melodiöse, flott geschriebene Opus in sehr beifallswürdiger Weise zu hören. Herr Konzertmeister *Schuster*, der 1. Geiger der Quartettvereinigung, spielte im Verein mit unserm einheimischen Komponisten *Robert Kahn* dessen zweite Violinsonate, ein nach Inhalt und Form gleich vortreffliches, vornehm empfundenes und feinsinnig durchgeführtes neues Stück unseres talentvollen Mitbürgers. Erhöht wurde das Interesse an diesem Konzert durch den Vortrag von 9 neuen *Weingartner*-Liedern seitens des Dr. *Wüllner* aus Köln. Herr Dr. *Wüllner* nennt eine nicht gerade blendende, ja etwas spröde Stimme sein eigen, deren Mängel er aber durch seine trefflich charakterisierende, ungemein fesselnde Vortragskunst fast ganz vergessen macht. Was die Lieder *Weingartners* anlangt, so sind sie, wenn auch nicht alle von gleichem Wert, doch sämtlich aufserordentlich getreue, scharf umrissene Stimmungsbilder. Einige aber sind von ganz hervorragender Schönheit: so »die Post im Walde«, die »Reue«, »Allerseelen« und das »auf einem alten jüdischen Kirchhof«. — Das sechste Konzert schlofs den Kranz der musikalischen Veranstaltungen des Festes und liefs eine andächtige Gemeinde noch einmal an den Schönheiten klassischer Kammermusik sich erlaben. *Haydns* kurzes, durch köstliche Heiterkeit wie innige Wärme gleich anmutiges D-dur-Quartett (Op. 76) diente als Einführung. Dann folgte *Schuberts* lebensvolles, farbenreiches D-moll-Quartett aus dem Nachlafs, und den krönenden Schlufs bildete *Beethovens* unvergleichliches Op. 131. Diese drei Werke in so vollendeter Ausführung, wie sie das Quartett *Halir* bot, zu hören, war ein ganz einziger Genufs. Statt des erkrankten Frl. *Ritter* sang Frl. *Dietz* aus Frankfurt einige Lieder von *Ritter* und *R. Straufs*. Frl. *Dietz* verfügt über eine sympathische, warme Stimme, die jedoch in der Höhe, namentlich im Affekt leicht rauh und unschön klingt, und führte die gewählten Lieder mit anerkennenswertem Gelingen durch. Erwähnt sei noch, dafs als Festopern *d'Alberts* »Gernot« und *Weingartners* »Genesius« in Szene gingen und sehr beifällig aufgenommen wurden.

Th. H.

Leipzig. Mit der ehemaligen Herrlichkeit des italienischen Heldentenors *Tamagno*, den vor mehreren Wochen eine geradezu schwindelhafte und ekelerregende Reklame seines Impresario bis zu den Sternen erhoben, ist es, wie uns sein erstes und Gott sei Dank zugleich letztes Gastspiel als Manriko (Troubadour von *Verdi*) bewies, für immer auf deutschen Bühnen vorbei. Wie man ein Künstler heifsen oder vielmehr sein will, wenn man ausschliefslich in roher Kraftentfaltung das Heil sucht, das begreife, wer kann und Lust dazu hat. Solche Brutalisierung des Tones, wie er sie ausübt, ist auf deutschen Bühnen wohl noch nie erlebt worden und man kann nichts sehnlicher wünschen, als dafs solche Qualen, von einem Naturalisten verwegenster Prägung dem kunstverständigen Teile des Publikums bereitet, niemals wieder von einer Musenstätte aus uns zugefügt werden möchten. Was will uns ein Sänger bedeuten, der von einem Piano absolut keine Ahnung hat, der mit der Intonation beständig auf gespanntem Fufs lebt, der als Darsteller durch lächerliche Affektiertheit sich hervorthut und auf seine Umgebung, die für ihn weiter nichts ist als leere Luft, nicht die geringste Rücksicht nimmt! Er bleibe fortan in seiner Heimat und nähre sich redlich mit den unverschämt hohen Honoraren, die er jetzt aus Deutschland heim geschleppt. — Die am 20. Mai zum ersten Mal in Leipzig aufgeführte vieraktige Oper Dubrowski von *Ed. Naprawnik* (Böhme von Geburt, seit über dreifsig Jahren aber in Petersburg naturalisiert und als Hofkapellmeister dort hohen Ansehens geniefsend) hat eine freundliche Aufnahme gefunden, bis jetzt auch einige Wiederholungen erlebt, ohne indefs so durchzuschlagen, dafs man für sie eine längere Lebensfähigkeit erhoffen dürfte. Die mit den Hilfsmitteln der älteren Räuberromantik arbeitende, sensationell zugespitzte Handlung, darin gipfelnd, dafs eine reiche Rittergutsbesitzerstochter lieber einem Räuberhauptmann treu bis zum Tode bleibt, als sich mit einem ihr widerwärtigen, aufgedrungenen Fürsten vermählt, ist nicht nach jedermanns Geschmack und die russischen Typen und eigentümlichen sozialen Verhältnisse, um die sich das Ganze dreht, liegen einem deutschen Publikum zu wenig nah, als dafs es ihnen auf die Dauer Geschmack abzugewinnen vermöchte. Ein so trefflicher, sattelfester Musiker auch *Naprawnik* ist, so wirksam er die Singstimme wie das Orchester behandelt, so hat er doch viel zu wenig Eigenes zu sagen und das Durcheinandermischen von russischer

Nationalweise mit Lieblingsessenzen der grofsen französischen Oper beweist am stärksten, wie tief er im Eklekticismus stecken bleibt. Es ist charakteristisch für den Textbuchdichter (Mod. *Tschaikowsky*, Bruder des Komponisten) und für *Naprawnik*, dafs sie eine Hauptnummer des Ganzen, eine hübsche, zierlich sentimentale Romanze im 3. Akt in französischer Sprache singen lassen; wer darin ein politisches Motiv und einen neuen Beweis für die Innigkeit der Beziehungen zwischen Rufsland und Frankreich erblicken will, dem bleibe die Freude an solcher Vermutung unbenommen. Am relativ wirksamsten ist das Vorspiel, ein Trauerchor, die Soloscene des dritten Aktes, die russische nationale Balletweise, das Intermezzo, oder richtiger noch Notturno für Streichorchester (con sordini) im 4. Akt. Gleich vortrefflich wie die Inscenierung war die Besetzung der Hauptrollen mit Herrn *Schelper* und Herrn *Moers* als Träger des Namen Dubrowski, des Frl. *Dönges* als Mascha, der Herren *Schütz* als Todfeind Taguerkoff, *Immelmann* als Fürst. Der Komponist, infolge Erkrankung leider verhindert am Erscheinen, hätte sicherlich seine helle Freude gehabt über das Vollgelingen dieser Aufführung, zumal sie stärker besucht war, als man bei der heifsen, wenig zum Theaterbesuch verlockenden Temperatur hätte erwarten können. An *Offenbachs* bester parodistischer Oper »Orpheus in der Unterwelt«, die am 4. Juni unter Leitung des im frischen Schmucke seiner Pariser und Schweizer Dirigentenlorbeeren prangenden Kapellmeister *Arthur Nikisch* zum Besten des Theaterpensionsfonds über die Scene ging, nahm hauptsächlich deshalb das vornehmere Musikpublikum lebhaften Anteil, weil die Hauptrollen ausnahmsweise in den Händen der vorzüglichsten Opernkräfte lagen und nur Operettenpersonal herbeigezogen war für den Jupiter *(J. Frank)*, Aristeus = Pluto *(Bauberger)* Styx *(Scarl)*. Mit derartigen Experimenten, die vor Jahren in Wien zuerst unternommen wurden und in der Folge auch auf vielen anderen Bühnen Anklang gefunden, erweist man diesen Werken, die doch nicht auf den Höhen der reinsten Kunst stehen, allerdings fast der Ehre zuviel und man begreift, warum puritanische Kunstfreunde von solchen Luxusaufführungen nur wenig erbaut sind und sie selbst befehden. Zur Eröffnung wurde der Römische Karneval von *Hector Berlioz*, als Vorspiel zum dritten Akt »Danse macabre« von *Saint-Saëns* vom Orchester mit elektrisierender Feinheit vorgetragen. Das auf einige Wochen (in zehn Vorstellungen) sich ausdehnende Gastspiel des Opernensembles der königl. Hofoper aus Stuttgart ist am 13. Juni mit »Tannhäuser« eröffnet worden. Auf die Gesamtergebnisse dieser Gastspiele kommen wir demnächst noch zurück. Bernhard Vogel.

Stuttgart. Am 15.—17. Mai fand in den Räumen der städtischen Gewerbehalle das V. schwäbische Musikfest statt. Dasselbe wurde von den Herren Hof-Kapellmeistern Dr. *Hans Richter* aus Wien sowie Herrn Dr. *Aloys Obrist* aus Stuttgart geleitet. Als Solisten wirkten Frau *Marcella Sembrich* (Berlin), Frl. *Emma Hiller* (Stuttgart), Frl. *Lula Gmeiner* (Berlin), die Herren *Nicolaus Rothmühl* (Stuttgart), *Anton Sistermanns* (Frankfurt a. M.), sowie Professor *Hugo Heermann* (Frankfurt a. M.) mit, während der Chor aus 560 Sängerinnen und Sängern unserer grofsen Vereine (Verein für Klassische Kirchenmusik, Neuer Singverein; Schubertverein-Kannstadt, Kirchengesangverein Ludwigsburg etc.) bestand. Das Orchester stellte die durch hiesige und auswärtige Künstler verstärkte K. Hofkapelle in einer Anzahl von 120 Mitwirkenden. Entgegen dem Gebrauche bei dem bisherigen Musikfesten hatte man von der Aufführung eines Oratoriums am ersten Abend Abstand genommen, weil die Zeit zur Einstudierung für unsere Vereine, welche alle bis Mitte April mit der Erledigung ihres Winterprogrammes beschäftigt gewesen waren, eine zu kurze gewesen wäre. Deswegen wählte man auf *Richters* Vorschlag für die zweite Abteilung, zur Nachfeier des 100jährigen Geburtstages *Franz Schuberts*, dessen hier noch vollständig unbekannte Messe Esdur Nr. 6, welche viele echt *Schubert*sche Schönheiten enthält, aber auch grofse Längen, namentlich in den Fugen, aufweist. Die Aufführung der Messe gelang unter *Richters* verständnisvoller, belebender Direktion ausgezeichnet und machte namentlich der herrliche Asdur-Satz »et incarnatus est« mit seinem Soloquartett eine ergreifende Wirkung. Die erste Abteilung dieses ersten Abends begann mit *Richard Wagners* imposantem Meistersinger-Vorspiel, welches durch das Orchester unter *Richters* Leitung eine geradezu ideale Wiedergabe erfuhr. Glänzender hätte das Fest nicht eröffnet werden können. Mit *Händels* »Halleluja« aus dem »Messias« führte sich der grofse Festchor unter Dr. *Obrists* Leitung würdig ein. Anschliefsend daran spielte Prof. *Heermann* Beethovens unerreichtes Violinkonzert in vollendeter Weise und bekundete durch seine eminente Leistung, dafs er einer der ersten Geiger der Gegenwart ist. Nicht enden wollender Beifall lohnte den grofsen Künstler für seine musikalische That. Um dem Feste auch nach aufsen den nötigen Glanz und einen Hauptanziehungspunkt für das grofse Publikum zu geben, berief man die berühmte Koloratursängerin, Frau *Marcella Sembrich*, welche die Arie »Auf starkem Fittich« aus der »Schöpfung« von *Haydn* und als Zugabe die Figaroarie von *Mozart* »O säume länger nicht« sang. Die gefeierte Sängerin trug die beiden Arien mit ihrer süfsen Stimme vollendet vor und erzielte damit einen stürmischen Erfolg; besser aber gefiel sie noch am dritten Abend, wo sie eine Cavatine aus »Norma« von *Bellini* vortrug. Hier war sie in ihrem Element und gelang ihr dementsprechend diese italienische Musik weit besser, als die deutsche, wie auch ihre deutschen Lieder weniger Eindruck machten. Dessenungeachtet war es ein hoher Genufs, Frau *Sembrich* singen zu hören. Mit *Franz Liszts* »Les préludes«, vom Orchester unter *Obrists* Leitung schwungvoll gespielt, endete die erste Abteilung des ersten Abends, dessen Beschlufs die oben erwähnte *Schubert*sche Messe machte. —

Der zweite Abend wurde eingeleitet mit *Cherubinis* »Anacreon-Ouverture«, welcher sich die beiden Gesänge »Blick ich umher« und »Lied an den Abendstern« aus *Wagners* »Tannhäuser«, gesungen von Herrn *Sistermanns*, anschlossen. *Bachs* Konzert in Gdur wurde von dem zahlreich und vortrefflich besetzten Streichorchester hervorragend wiedergegeben und gewährte einen ungetrübten Genufs. Zum Gedächtnis des verstorbenen Meisters *Johannes Brahms* hatte man 3 Werke desselben ins Programm aufgenommen. Die bekannte Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester (Altsolo: Frl. *Gmeiner)*, sowie die von *Sistermanns* meisterhaft vorgetragenen »Vier ernsten Gesänge« (letztes Werk) hinterliefsen einen nachhaltigen Eindruck. Sodann bildete die stimmungsvolle, frische Ddur-Symphonie, vom Orchester unter *Richters* Leitung prachtvoll gespielt, den glänzenden Abschlufs des zweiten Abends. *Wagners* Vorspiel und Liebestod aus »Tristan und Isolde«, sowie die Ouverture zu »Manfred« von *Schumann*, von *Obrist* dirigiert, bildeten die übrigen Orchester-Nummern dieses Abends, während der Chor nur in *Mozarts* kurzem, aber ewig schönen »Ave verum« beschäftigt war. *Berliozs* geistreiche, lebensprühende Ouverture »Carneval romain« eröffnete den dritten Abend. In ihr, sowie in der Rhapsodie Nr. 3, Asdur von *Dvořák* hatte das Orchester Gelegenheit, sich in seiner glänzenden Virtuosität zu zeigen. Fräulein *Emma Hiller*, unsere gefeierte einheimische Sängerin, errang einen grofsen Erfolg mit der Konzertarie »Lafs, o Freund uns standhaft scheiden« von *Mozart*, welche sie, wohl angeregt durch ihre berühmte Kollegin, Frau *Sembrich*, in geradezu nicht zu übertreffender Weise vortrug. Prof. *Heermann* spielte das obligate Violinsolo dazu. Fräulein *Gmeiner* sang mit dem Frauenchor *Schuberts* reizendes »Ständchen« und Lieder von *Brahms* und *Schubert*. Auch sie wurde für ihre gediegenen Leistungen in reichem Mafse durch Beifall ausgezeichnet. — Und nun folgte die Grofsthat des ganzen Festes: »*Beethovens* Neunte«! Schöner habe ich dieselbe noch nie erlebt, wie an diesem Abend. Das Orchester unter *Richters* zielbewufster Leitung (auswendig!) übertraf sich selbst. Man hatte die Überzeugung: so hat sich *Beethoven* sein Riesenwerk gedacht! Wohlthuend wirkte es, wie einfach und natürlich *Hans Richter* im Gegensatz zu so manchem modernen »Pultvirtuosen« dirigierte. Der durch seine unbequem hohe Stimmlage so gefürchtete letzte Satz gelang dem Chor überraschend. Die Soprane klangen selbst in den höchsten Lagen, bei dem langangehaltenen »A«, schön und die übrigen Stimmen sangen mit einer Sicherheit, wie man sie nach den vorausgegangenen wenigen Proben kaum erwartet hatte; ein Resultat der höchsten Begeisterung. Auch das Soloquartett (Frl. *Hiller*,

Gmeiner und die Herren *Rothmühl* und *Sistermanns*) trug wesentlich zum Gelingen des Ganzen bei. So krönte dieser glänzende Schlufs das ganze Fest, welches so viel Schönes geboten. Wünschenswert wäre nur gewesen, dafs dem Chore, wie bei anderen Musikfesten üblich, eine gröfsere Aufgabe gestellt worden wäre. Auch hätte es nicht geschadet, wenn man die moderne Musik mehr berücksichtigt hätte. H.

Für die Herzogtümer Gotha und Coburg ist ein neues Choralbuch erschienen. Die Auswahl der Melodien trafen die Herren Generalsuperintendent und Oberhofprediger D. *Kretschmar*, Superintendent *Haupt*, Schulrat *Zeyfs*, Musikdirektor *Spittel* und Professor *Rabich*. Die zuletzt genannten beiden Herren besorgten auch die harmonische Bearbeitung. Die Fermate innerhalb des Chorals ist in Wegfall gekommen.

Ordentl. Universitäts-Musikprofessor. Während bisher sich noch keine Universität rühmen konnte, einen ordentl. Professor der Musik zu besitzen — auch Berlin hat nur Extraordinarien für diese Kunst, ist neuerdings Professor *Jacobsthal* an der Universität zu Strassburg zum ordentlichen Professor ernannt. Derselbe ist ein tüchtiger Historiker und — wie von einem Schüler *Grells* und *Bellermanns* zu erwarten — energischer Vertreter der vokalen Richtung in der Musik. In diesen Tagen erschien von ihm ein Buch betitelt: »Die chromatische Alteration im gregorianischen Choral« (Berlin, Springer), welches den Nachweis führt, dafs fis und es viel älteren Ursprungs sind, als man bisher glaubte.

Geistliche Musik-Aufführung in Brandenburg a. H. am 14. Mai 1897, von *Walther Schmidt*, unter Mitwirkung des Solo-Quartetts für Kirchengesang aus Leipzig und des Königl. Musikdir. Herrn *Albert Hasselmann* (Cello). 1. Orgel-Präludium Ddur Op. 47, 5 von M. Brosig. 2. a) »Heilge Nacht, ich grüfse dich« von Joh. Wolfg. Frank (1651). b) »Geboren ist Emanuel« von Mich. Praetorius (1553). c) »Christ-Wiegenliedlein« von Friedr. Mergner († 1891). 3. Andante religioso Op. 56 für Cello und Orgel von Goltermann. 4. Pastorale Adur aus der Orgel-Sonate Desdur Op. 154 von Josef Rheinberger. 5. a) »O Haupt voll Blut und Wunden«. 1. Str. von Leo v. Hasler (1554). 2. Str. von Joh. Crüger (1662). 3. Str. von Joh. Seb. Bach (1685). b) »Christ ist erstanden« Mel. a. d. 12. Jahrhundert. c) »Sei getreu bis in den Tod« von Volkm. Schurig (Dresden). 6. Adagio für Cello und Orgel von Fitzenhagen. 7. Toccata und Fuge Dmoll für Orgel von J. S. Bach. 8. a) »Ich will dich lieben« von Balthasar König (1738). b) »Erquicke mich« von Alb. Becker (Berlin). c) »Bleibe bei uns« von L. Reichardt (1810).

Erinnerungsfeier an Johannes Brahms, veranstaltet vom Dresdner Mozart-Verein im Vereinshause am 28. April 1897, unter Mitwirkung des Herrn *Ferruccio Busoni* (Klavier) und Frau *Schmitt-Csányi* (Gesang), des Herrn *Eugen Franck* (Gesang) und des Herrn *Uso Seifert* (Orgel) zum Besten des Dresdner Zweigvereins für Kinderheilstätten an der See. In Memoriam (Einleitungsmusik). 1. a) »Viaticum« aus der Litanei »De venerabili« (K. V. 243) von Mozart. b) Nachruf, gesprochen von Herrn Professor *Carl Porth*. c) Maurerische Trauermusik (K. V. 477) von Mozart. — Brahms, geb. den 7. Mai 1833 in Hamburg, gest. den 3. April 1897 in Wien: 2. Zwei ernste Gesänge für eine Bafsstimme aus Op. 121 (Brahms letztes Werk). a) O Tod, wie bitter bist du. b) Wenn ich mit Menschen. Herr Franck. 3. Symphonie für grofses Orchester (Nr. 2 Ddur Op. 73). a) Allegro ma non troppo. b) Adagio non troppo. c) Allegretto grazioso quasi Andante. d) Allegro con spirito. 4. Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für Klavier (Op. 24). 5. Lieder. a) Wir wandelten, wir zwei zusammen (Op. 96, Nr. 2). b) Mädchenlied (Op. 107, Nr. 5). c) Geheimnis (Op. 71, Nr. 3). d) Von ewiger Liebe (Op. 43, Nr. 1). Frau Schmitt-Csányi. — 6. Largo und Larghetto für Orchester und Orgel von Händel.

Besprechungen neuer Musikalien und Bücher über Musik.

Neue Orgellitteratur.

Seinen empfehlenswerten »Sechzig kurzen Vorspielen zum Gebrauch beim Gottesdienst und beim Orgelunterricht« (Verlag von Hermann Beyer & Söhne, Langensalza) hat *Volkmar Schurig* als Op. 52 ein Heft mit sechs umfangreicheren Orgelvorspielen folgen lassen, die sich sowohl zur Verwendung beim Gottesdienst, wie zum Konzertgebrauch vortrefflich eignen. Unter den mit deutschen und englischen Überschriften versehenen Stücken wirken Nr. 4 und 5 (»Zufriedenheit«, »Vertrauen«) durch besonders stimmungsvollen, an Mendelssohn erinnernden Ausdruck, während es der Eingangsnummer nicht an energischen harmonischen und rhythmischen Zügen fehlt. Ein musikalischer Querstand auf Seite 9, wo im neunten zum zehnten Takt der Diskant seine melodische Fortschreitung nach gis an den Bafs abgeben mufs, ist vermutlich auf einen Druckfehler zurückzuführen. Die Orgelvorspiele sind zum Preis von 2,50 M im Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig erschienen.

Unter den uns vorliegenden Orgelkompositionen von *Th. Forchhammer* möchten wir den »Drei Konzertstücken« (Op. 28, Verlag von Otto Junne, Leipzig) den Vorzug geben. Eigenartig in der Erfindung und gewählt in der Durchführung der musikalischen Gedanken, modern, aber nicht süfslich im Ausdruck und bequem spielbar, bilden dieselben als dankbare Vortragsstücke zugleich Gelegenheit zu ausgiebiger Benutzung der verschiedenen Klangfarben der Orgel. Dies gilt besonders von der zweiten Komposition, einem gesangvollen »Non Lento« in Cmoll. Erwähnt sei noch, dafs zufolge der praktischen Satzweise der Tonstücke das Registrieren mit Bequemlichkeit vom Spieler selbst besorgt werden kann. — Unter den als Op. 27 in demselben Verlag veröffentlichten Fugen stellt sich die dritte und letzte als ein grofs angelegtes und wirkungsvolles Konzertstück dar. Kontrapunktisch kunstvoll und originell erscheint ein Orgelpunkt auf dem hohen D im Pedal, dem sich später eine zweite Stimme zugesellt. Sogar dreistimmig tritt das Pedal unmittelbar vor dem hinreifsend glanzvollen Abschlufs dieses Tonstücks grofsen Styles auf. Die erste Fuge (Cdur) zeigt hervorragend fliefsende Stimmführung, — wie dies bei einem Meister, wie *Th. Forchhammer*, selbstverständlich, — ist im ganzen aber etwas kurzatmig und in der Engführung der Stimmen nicht ganz bequem für das Pedal geschrieben. Fuge Nr. 2 (Amoll), die vor dem Eintritt der Engführung eine grofse Steigerung enthält, ist besonders zum Studium in Konservatorien und Lehrerbildungsanstalten geeignet. Die Oktavenparallelen f—a im fünften Takt vor dem Schlufs sind von offenbar beabsichtigter frappanter Wirkung. — Als Op. 29 hat *Th. Forchhammer* im Verlage von J. Rieter-Biedermann, Leipzig, Zwölf Choralbearbeitungen für Orgel in zwei Heften zu je 2 M veröffentlicht. Dieselben zeigen ohne Ausnahme die Vorzüge der Forchhammerschen Schreibweise. Nr. 3: »Wer nur den lieben Gott läfst walten« in Gmoll (warum nicht in Amoll?) erscheint charakteristisch durch die konsequent durchgeführten chromatischen Fortschreitungen des klagend abwärts steigenden Hauptmotivs. Nr. 4: »Christus, der ist mein Leben« ist ein kontrapunktisches Meisterstück durch die den Choralstrophen vorangehenden Nachahmungen in der Verkleinerung. Dabei ist das Tonstück überaus weich und stimmungsvoll. Das kraft- und schwungvolle Vorspiel zu dem Choral »Erschienen ist der herrlich' Tag« (Nr. 6) ist offenbar von einem der wundervollen Choralvorspiele von *J. S. Bach* inspiriert. Das ernst und würdig gehaltene Präludium Nr. 7 (»Jesu meine Freude«) interessiert durch die selbständige Führung des Basses (Basso ostinato). Als eine Idylle stellt sich das Gdur-Vorspiel zu dem Choral »Nun bitten wir den heiligen Geist« dar. Nr. 9 (»Aus tiefer Not«) bringt einen cantus firmus im Bafs mit zahlreichen und sehr geschickten Imitationen in den übrigen Stimmen. Nr. 10 (»Herzlich thut mich verlangen«) atmet Bach'schen Geist, verlangt aber eine moderne Orgel, da das Pedal bis zum hohen F geführt ist. Nr. 12 ist eine vortreffliche Studie für doppeltes Pedalspiel, tritt jedoch demzufolge aus dem Rahmen kirchlicher Vorspiele, die doch in der Regel prima vista gespielt werden, heraus. — Im Verlag von Hermann Beyer & Söhne, Langensalza, hat *Th. Forchhammer* Sechs Fughetten (Op. 14), Fünfzehn Vortragsstücke (Op. 26, Preis 2,50 M)

und Fünfzehn Choralvorspiele für Orgel (Op. 22) erscheinen lassen, die gleichfalls ihrer praktischen Verwendbarkeit und ihres gediegenen musikalischen Inhaltes halber auf das wärmste empfohlen zu werden verdienen. Die Fughetten eignen sich namentlich zum Gebrauch für Studierende. In dem Thema der dritten Fughette werden die Bachkenner zu ihrer Überraschung das Hauptthema der berühmten Tripel-Fuge in Cismoll aus dem »Wohltemperierten Klavier« wiederfinden. Uso Seifert, Dresden.

Briefkasten.

Herrn Kantor B. in Cl.: Unsere Musik-Beilagen »imponieren« Ihnen, aber Sie befürchten, dafs es uns auf die Dauer schwer fallen dürfte, auf der jetzigen Höhe zu bleiben. Zu Ihrer Beruhigung verrate ich Ihnen, dafs die Verlagshandlung noch einen hübschen Vorrat von Kompositionen aus besten Federn (von *Joh. Chr. Bach — Riemann, Ignaz Brüll, Draeseke, Robert Fuchs, Grammann, Grädener*, Dr. *Herzog, Heinr. Hofmann, Músiol, Tartini — Riemann* u. a.) für das Blatt erworben hat. Was meinen Sie nun?

Herrn Lehrer Sch. in G.: Sie sind sehr zufrieden mit unserem Blatte, halten aber die »Monatliche Rundschau« für unnötig. Wollen Sie gar nichts von dem erfahren, was jetzt draufsen in der Musikwelt vorgeht? Es ist doch interessant, von neuen Opern, neuen bedeutenden Konzertwerken, von blendenden Erscheinungen in der Welt der Künstler, von Aufführungen monumentaler Werke u. s. w. zu lesen. Und das alles finden Sie in der monatlichen Rundschau, die übrigens nur regelmäfsige Berichte aus gröfseren Musikcentren bringt in der wohl richtigen Annahme, dafs dort alles Hochbedeutende in die Erscheinung tritt.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

I. Jahrgang. 1897.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 8.
Ausgegeben am 1. August 1897.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Die Pflege des Volksliedes.

Von **Karl v. Jan.**

(Schlufs.)

Die umfassendste Sammlung deutscher Volkslieder hat *Ludwig Erk* (1807—1883) begründet. Aus seinem Nachlafs wurde 1893—94 durch *Franz Böhme* bei Breitkopf und Härtel der Deutsche Liederhort herausgegeben, welcher in drei Bänden mehr als 2000 Volkslieder, meist mit (einstimmiger) Melodie, oft sogar in verschiedener Lesart enthält. Reiche Anmerkungen historischer Art über das erste Auftreten und die verschiedenfachen Wiederholungen der einzelnen Lieder verleihen dem Buch einen grofsen Wert.[1]) Vollständig ist freilich die Sammlung keineswegs[2]), und wenn man sieht, wie in der bekannten Melodie »Wir hatten gebauet« statt der ersten Wendung des zweiten Teils sogleich die zweite gebraucht und auf der Silbe Gott schon das erste Mal hoch *g* gebracht wird (III. S. 501), so ist das nicht eben vertrauenerweckend.

Gesichtet bereits und für den Gebrauch, den wir im Auge haben, beinahe fertig zugerichtet findet sich das Material in den Sammlungen des Tübinger Musikdirektors *Friedrich Silcher* (1789—1860). Dieser Mann war mehr als ein fleifsiger Sammler. Er hatte die Töne erlauscht, in welchen das Volk sein Hoffen, Sehnen und Klagen auszudrücken liebt.

[1]) Vergl. z. B. die Bemerkung I. S. 588 über »Es fiel ein Reif«, I. S. 618 »Ich hab die Nacht geträumet«.

[2]) Ich vermisse z. B. »Han an em Ort e Blümeli g'siehn«, »In einem kühlen Grunde«, ferner die auch bei *Silcher* fehlenden Lieder »Nun ade du mein lieb Heimatland« und »'s Mailüfterl«.

Silcher hat die Weise zu einer grofsen Zahl unserer beliebtesten Volkslieder selbst erdacht; alle deutschen Stämme singen in seinen Tönen: »Ännchen von Tharau«, »Morgen mufs ich weg von hier«, »Es geht bei gedämpfter Trommel Klang«, »Zu Strafsburg auf der Schanz« und die allbeliebte Lorelei. Von ihm haben wir zunächst einige Hefte ein- und zweistimmiger Volkslieder für den Hausgebrauch[1]); aber auch in ein anspruchslos vierstimmiges Gewand gekleidet hat er sie ausgehen und in den Kreisen der Tübinger Studenten heimisch werden lassen. Zwölf Hefte mit je zwölf Liedern sind diesem Zweck gewidmet.[2]) Grundsätzlich werden für die Unterstimmen, wie sichs gehört, nur die unmittelbar aus der Tonart sich ergebenden Harmonien verwendet, die Stimmen sind meist gut geführt[3]), hie und da wird der Rhythmus

[1]) Deutsche Volkslieder mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Fues, und: Volkslieder mit Begleitung des Pianoforte. Tübingen, Laupp. 4°. 2 M (elegant mit 5 Kupferdrucken 5 M). — Deutsche und ausländische Volkslieder mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausg. Tübingen, Laupp. 1,50 M. — Vier Lieder in plattdeutscher Mundart für Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte. Tübingen, Laupp. —,50 M.

[2]) 144 Volkslieder gesammelt und für 4 Männerstimmen gesetzt. Tübingen, Laupp. 4 Bd. Stimmen (12 M), jetzt 4 M, Part. (6 M), jetzt 2 M.

[3]) Hübsch ist in dieser Beziehung behandelt IX 10 (104). In IX 8 (102 der 2. Aufl.) zu Anfang sollte der 1. Bafs statt g f e f lieber nehmen g f e d e. Ähnlich wäre in XI 9 (126) für dieselbe

durch selbständiges Auftreten einer Stimme belebt.[1])

Viele Sängerchöre in Süd und Nord haben sich in Besitz dieser allerdings kostspieligen Sammlung gesetzt und haben sich unbeirrt durch die Geduldprobe, welche diese getrennt paginierten und ihre Lieder getrennt zählenden Hefte jedem auferlegten der etwas in ihnen aufschlug, an den köstlichen Weisen dieser Gesänge erfreut. Gegen Ende der achtziger Jahre aber dämmerte immer klarer die Hoffnung auf, es werde bald eine geschickt redigierte billige Ausgabe dieser Quartette erscheinen. Auch eine Auswahl durfte es sein; denn Lieder wie »Fahret hin« oder »Ich hatt' einen Kameraden« durfte man billig der Dorfschule überlassen. Kaum war das Jahr 1890 angebrochen, als auch schon hübsch und sauber gestochene Stimmhefte zu fünfzig Silcher-Liedern bei Breitkopf & Härtel erschienen.[2]) Wer sich aber diese Ausgabe anschaffte und die aus dem alten Silcher ihm lieb gewordenen Lieder wie: »Kein schönrer Tod« oder »Durch's Wiesethal gang i« oder »Ein Bursch und Mägdlein flink« darin suchte, mufste eine arge Enttäuschung erleben. Die genannten Lieder, ebenso die gemütvollen Gesänge: »Ach wenn's nur der König«, »Mei' Mutter mag mi nit«, »Weh', dafs wir scheiden müssen« fehlen in der Sammlung. Ebenso das herrliche Lied: »Bei nächtlicher Weil'«, welches der feinfühlende *Brahms* fast unverändert unter die von ihm bearbeiteten Volkslieder aufgenommen hat. Griff man nach den altdeutschen Gesängen: »Du mein einzig Licht«, »Ich fahr' dahin«, oder suchte man die in Moll stehenden: »Dem Himmel will ich klagen«, »Mein Herzlein thut mir gar so weh«, oder Lieder von ähnlichem harmonischen Reichtum wie z. B.: »Mein Schatz der ist auf die Wanderschaft hin« und: »Sind wir geschieden« — nichts von alledem war zu finden; auch die schönen ausländischen Lieder französische[3]), irische, schottische hatten keine Gnade gefunden. Freilich ist die Zahl 50 gegenüber den 144 Gesängen der alten Sammlung keine grofse, wenn dabei noch vieles aus *Silchers* übrigen Kompositionen Aufnahme finden sollte und minder bedeutendes nicht streng ferngehalten wurde[1]), dann konnten freilich aus dem reichen Schatzkästlein wertvolle Perlen nicht in genügender Anzahl zusammengereiht werden, um eine wertvolle Kette darzustellen. Übrigens kann ja die Verlagshandlung dem Schaden leicht abhelfen durch Herausgabe eines zweiten Heftes welches die ungern vermifsten Wertstücke nachliefert.

Mit etwas mehr Glück hat die Firma C. F. Peters in Leipzig denselben Versuch gemacht.[2]) *Pfeil* hat da ebenfalls fünfzig Volkslieder für Männerstimmen ausgewählt, und hier ist die Verlustliste bedeutend geringer; freilich fehlen auch da Lieder wie: »Ach Gott, wie weh«, »Der süfse Schlaf«, »Mir ist's zu wohl ergangen«, »Du mein einzig Licht« und manches andere alte liebe Lied. Es scheint, als hätte der Herausgeber in den ersten Heften des alten *Silcher* so viel schönes gefunden, dafs es ihm nicht mehr möglich war, auch die späteren Hefte in gleicher Weise auszunützen. Auch hier könnte ein Nachtrag recht erspriefsliche Dienste leisten.

Endlich hat auch *Silchers* ursprünglicher Verleger, H. Laupp in Tübingen, eine neue Ausgabe der hier besprochenen Lieder veranstaltet. In einen handlichen, leicht tragbaren Band (zu 2 M) vereinigt findet man da 140 von den alten Volksliedern, sodann 39 Nummern aus des Meisters übrigen Kompositionen für Männerstimmen[3]) und als Anhang noch 12 Trauergesänge. Ein erfreulicher Fortschritt zeigt sich da zunächst in der bis 179 durchgeführten Zählung der Lieder (leider ist die frühere Ordnung nicht ganz beibehalten); auch wollen wir nicht unterlassen hervorzuheben, dafs mehr als früher über die Herkunft der einzelnen Melodien gesagt wird. Die Herstellung des Druckes ist leider nicht ganz sorgfältig überwacht[4]), mehr noch aber ist zu

Stimme der Anfang besser **h** g fis g a **h** g. In XII 11 (139) Takt 4 v. E. könnten die Bässe mit D (und a) anfangen. Aber das ist ja vielfach Geschmackssache und wird von andern anders entschieden. Schlecht geführt ist nur der 2. Tenor zu Anfang der ohnehin minderwertigen Nummer IX 12 (117) »Da steh' ich hier oben«, indem er die Septime des Dominant-Accords (E) nicht nach cis, sondern nach a auflöst. Ist denn diese Septime im ersteren Accord unentbehrlich? Warum nicht E gis h allein?

[1]) Vergl. So viel Stern I 10 (5), Am Brunnen VIII 6 (21), O wie herbe IX 4 (99). Gerne würde man ähnliche Bewegung angebracht sehen am Schlusse von V 9 (69) »Zu Strafsburg,« oder VII 12 (90) »Verlassen«.

[2]) Fünfzig ausgewählte Lieder und Gesänge für Männerchor, von *Fr. Silcher*. Breitkopf & Härtel, Volksausgabe, 1886.

[3]) *Silcher* teilt ein paar herrliche Lieder französischen Ursprungs mit. Zunächst: »Es löscht das Meer die Sonne aus« XII 9 (138) aus der Provence, dessen Rhythmus und Melodie auch verwöhnten Ohren gefallen mufs; sodann das Lied der Chouans aus der Bretagne: »Die Mädchen, Greise, Kinder« VIII 10, das merkwürdigerweise auch in *Silchers* zweiter Auflage weggeblieben ist. *Rousseaus* Lied auf drei Tönen hat ja allerdings mehr nur antiquarisches Interesse (Ohne dich wie lange. X 3).

[1]) Dahin rechne ich aufser der schon besprochenen Nummer »Da steh ich hier oben« auch das Lied »Und schau' ich hin« sowie den Wächterruf »Loset, was i euch will sagen«, welcher hier statt des Alemannen *J. P. Hebel* dem Dithmarschen *Fr. Hebbel* zugeschrieben wird.

[2]) *Silcher*, Album. 50 Volkslieder für Männerchor. Partitur 1,20 M. Jede Stimme 0,50 M (n. 2534).

[3]) Zu den ursprünglichen 144 Liedern war zuerst ein Heft von Zwölf, dann noch eines von Dreifsig Volksliedern für Männerstimmen gekommen, so dafs die Zahl der von *Silcher* bearbeiteten Lieder dieser Art auf 186 steigt. Aufserdem gab er heraus die Tübinger Liedertafel, Chöre und Quartette für Männerstimmen. Drei Hefte zu —,60 M und wieder Chöre und Quartette für Männerstimmen zwei Hefte zu 1 M.

[4]) Zuweilen steht das Kreuz an der falschen Stimme, so S. 104 Takt 2, S. 246 letzter Takt. Auch ist S. 248 im 1. Takt des 1. Tenor a fis **e** zu lesen. S. 170 ist der Text des 2. Verses in Zeile 1 schlecht untergelegt. Von S. 246 zu 247 ist der $^6/_8$ Takt falsch abgeteilt. Lied 97 bekommt schiefen Sinn, wenn nicht in der Schlufszeile hinter »zusammen« ein Fragezeichen eingesetzt wird. Endlich kann ich es nicht gut heifsen, dafs S. 237 Bua auf Ruh'

beklagen, dafs die neue Ausgabe nur in Form der Partitur gedruckt ist. Die Ersparnis, welche der Verleger bei diesem Verfahren macht, ist freilich einleuchtend; mancher musikverständige Leser findet auch wohl gröfseren Gefallen an der Partitur als an der Einzelstimme. Aber *Silchers* Lieder werden nicht blofs für Partiturleser gedruckt; für Gesänge höherer Gattung aber wäre das Überhandnehmen solcher Drucke noch weniger erfreulich. Sowie nämlich eine Stimme der andern auch nur um zwei Viertel vorangeht, kann der Text nicht mehr genau und deutlich untergelegt werden. Bei Liedern von vier oder mehr Strophen wächst diese Schwierigkeit bedeutend; im Interesse der Kunst aber liegt es, dafs selbständige Bewegung der Stimmen und richtige Verteilung der Texteswort keine Hemmnisse erfahren. Aufserdem kommt es bei *Silcher* wie bei jedem Komponisten oft vor, dafs der zweite Tenor oder Bafs den ersten übersteigt. Da wird dann schon ein gewandter Sänger im Lesen aufgehalten, der weniger gewandte tappt sicherlich daneben. Solche Kreuzungen müssen vermieden werden! Die buchhändlerisch bequemste Art der Veröffentlichung von Musikstücken ist für die Kunst und ihre Jünger keineswegs die beste, und der neue *Silcher* verdient nicht in jeder Beziehung den Vorzug vor den alten zwölf Heften.

Wir sehen übrigens, die Männervereine, welche einfache deutsche Lieder singen wollen, haben über Mangel an geeigneten Vorlagen nicht zu klagen. Möchten sie dieselben nur fleifsig benützen sich und anderen zur Freude! Möchten aber mehr als bisher geschehen die dort aufgespeicherten Schätze auch den gemischten Vereinen zugänglich gemacht und damit Liebes Leid und Lust im Liede auch unsern Frauen und Töchtern immer mehr erschlossen werden; an Empfänglichkeit und Verständnis dafür stehen sie hinter uns Männern gewifs nicht zurück.

reimt. Es soll in ersterem Wort ein Halbvokal auf das u folgen; dann mufs aber bei Ruhe dasselbe der Fall sein, und der Umstand, dafs diese Schreibart befremdlich aussieht, darf uns nicht veranlassen den Reim, ein wichtiges Moment der dichterischen Sprache, zu zerstören.

Musik-Kritik und -Kritiker.

Von **Rud. Fiege.**

Dem Aufsatze mit gleicher Überschrift in Nr. 7 d. Bl. möchte ich noch wesentliches hinzufügen. Mehreren seiner Ausführungen mufs ich aber entschieden entgegen treten.

Es sind gar schwere Vorwürfe, die da den Kritikern der »Tagesblätter« in ihrer Allgemeinheit gemacht werden. Sie sind »Scribifaxe«, geborene Gegner der Künstler, die ihnen deshalb mit Recht alle Verachtung entgegenbringen, nur dafs die Einen dieselbe ihrer bevorzugten Stellung wegen zum Ausdruck gelangen lassen können, während die Anderen aus Klugheit still sind. Diese werden dann in der Presse gelobt, jene in den Kot gezogen oder beharrlich totgeschwiegen. Auch der Geldbeutel des Künstlers spielt da seine Rolle. Und so stehen denn zwei Dinge fest: 1. dafs die Presse charakterlos ist, 2. dafs der Kritiker von den Dingen, die er beurteilt, nichts versteht. — Alles das behauptet der Aufsatz in Nr. 7.

Mit solcher Gemütsruhe hat uns wohl noch niemand die verletzendsten Vorwürfe gemacht, so ruhig kaum je einer den ganzen ehrenhaften Stand der Kritiker als Dummköpfe und Bösewichte bezeichnet! Die verdienten es dann allerdings, dafs die Künstler ihre »Kritiken und ihre Verfasser (?) mit Hohn, Spott oder Fröhlichkeit (!) aufnehmen.«

Ich spreche aus einer sehr langen Erfahrung, die besonders in den letzten 30 Jahren vielseitig war, während welcher ich an »Tagesblättern« ständiger — ich mufs aber nun erst bitten, mich deshalb nicht zu »verhöhnen« oder zu »verachten« — Kritiker war.

Was die Kritik in unseren politischen Zeitungen soll, darüber bin ich nie im Zweifel gewesen. Sie soll — es ist hier nur von der Musikkritik die Rede — ihren Lesern, die ja meist nicht Fachleute, aber gebildete Kunstfreunde sind, ein getreues Bild von den Darbietungen der schaffenden und ausübenden Musiker geben, also berichten, wie die neuen Werke geartet sind und wie sie ausgeführt wurden, auch Auskunft über die Leistungen der Künstlervereinigungen und einzelner Künstler geben und dabei das Virtuosentum gebührend berücksichtigen. Unmöglich können solche Berichte ganz objektiv, sie müssen aber stets wahr sein, d. h. der Kritiker schildert nach dem Eindrucke, den etwas auf ihn, den kunstgebildeten und erfahrenen Mann gemacht hat. Je fesselnder in Form und Inhalt das geschieht, desto lieber ist es natürlich dem Leser, der stets an den Kritiker seines Blattes glaubt. Und mit solchen Berichten hat dieser seine Pflicht gethan: seinem Gewissen, seinem Blatte und seinem Publikum genügt. Dafs er, indem er dem Publikum dient, sich stets bewufst bleiben mufs, dafs er auch der Kunst zu dienen hat, versteht sich von selbst. Der Künstler aber geht ihn dabei gar nichts an. Der mag immerhin den Bericht »mit Hohn, Spott und Fröhlichkeit« aufnehmen.

Aber warum kommen wohl so viele dieser spottenden und schimpfenden Künstler und Künstlerinnen zu dem »Scribifax«, dessen »Geschreibsel sie verachten« und bitten: »Ach, machen Sie es milde« — »ach, nehmen Sie doch Rücksicht auf dies und das« — oder senden nach »lobender Kritik« ihre

Photographie mit der Unterschrift: »Das Geschöpf seinem Schöpfer«? Was gäbe es da zu lesen, wollten wir — Verzeihung für das verachtete Wort — Kritiker die Briefe veröffentlichen, in denen es heifst: »Von Ihnen hängt mein Schicksal ab, ich beschwöre Sie inständigst« u. s. w. oder »Seien Sie barmherzig und vernichten Sie nicht mit Ihrer Feder meine ganze Laufbahn« u. s. w. — Wenn man dann berichten mufs und nichts Gutes berichten kann um der Wahrheit willen und den Tadel möglichst milde ausdrückt um solcher Bitten willen — dann ist man der unwissende Mensch, auf dessen Schreiberei niemand etwas giebt, oder der gesinnungslose Rezensent, der Bezahlung erwartete. Dies entweder — oder behauptet ja auch der Artikel in Nr. 7, demzufolge es allerdings eine Reihe Zeitungen giebt, auf die sich solche Anklagen »nur teilweise beziehen«. Also entweder dumm — oder bösartig. Eins aber jedenfalls.

Dafs wir das Publikum befriedigen, genügt uns. Eine andere Aufgabe haben wir nicht. Für den Künstler sind die Fachblätter da. Ihnen könnten wir auch nicht Genüge thun, wollten wir es selbst. Abgesehen davon, dafs sie alle gelobt sein möchten — und zwar heftig — stellen sie die mannigfaltigsten Forderungen an uns. Hier mögen einige Gespräche stehen, die ich thatsächlich im Laufe der Jahre mit Künstlern hatte: »Wie konnten Sie nur schreiben, dafs meine Stimme gestern müde klang?« — So war es aber doch. — »Möglich, aber müssen Sie mich deshalb gleich blofsstellen!« .... »Warum hoben Sie neulich die Fehler in der Tannhäuser-Ouverture hervor?« — Lieber Kapellmeister, es war ja geradezu peinlich. Das durfte ich nicht verschweigen. — »Da soll man Lust zum Arbeiten behalten! Nächstens können Sie ja 'mal dirigieren.« — Das ist gar nicht meines Amtes; aufserdem würde es dann wohl noch schlechter gehen .... »Wie konnten Sie nur die N. nicht erwähnen! Da denkt doch jeder, sie sei schlecht gewesen.« — Aber ich habe sie in dieser Rolle schon so oft gelobt. — »Schadet nicht, verschweigen durften Sie sie nicht« .... »Warum streichen Sie denn die Z. so heraus? Singt die Y. die Partie nicht mindestens eben so gut?« — Aber die sang sie doch diesmal nicht. — »Wenn auch, erwähnen mufsten Sie sie doch« .... »Gewundert habe ich mich, dafs Sie die neuliche schmachvolle Aufführung nicht gebührend gekennzeichnet haben.« — Nun, so gar arg war es doch nicht. — »Ach was! Wozu die Zimperlichkeit? Die Rezensentenfeder ist eine Keule, mit der Schlechtes tot geschlagen werden mufs« .... »Aber, Verehrtester, seit wann sind denn Sie so ein gar grausamer Herr? Lassen da an der N. kein gutes Haar.« — Kann ich denn solche schülerhafte Leistungen loben? — »Aufmuntern sollen Sie, verehrter Herr; das ist die Pflicht der Kritik, jugendliche Talente aufzumuntern.« .... Und so verlangt man in jenen Kreisen alles Mögliche, d. h. für den Kritiker Unmögliche.

Nun wird vielfach behauptet, die Kritik müsse die Künstler belehren. Aber belehrt wollen die meisten gar nicht sein, nur gelobt. Zu belehren ist auch ebensowenig die Aufgabe der Tageskritik, wie sie dazu meist die Fähigkeit besitzt. Welche Vermessenheit wäre es, wollten wir den schaffenden Künstler belehren! Aber das Recht, ihn zu beurteilen, nehme ich dennoch in Anspruch. Und daher darf ich z. B. des *Brahms* »Vier ernste Lieder« für die unangenehmsten Tonstücke erklären, die ich kenne, falls ich für mein Urteil aufser meiner geläuterten Empfindung auch sachliche Gründe anzuführen weifs. Andere Beurteiler aber haben das Recht, diese Lieder mit ihren pessimistischen Texten und ihrem dürren, grauen Tongespinste ein neues Evangelium zu nennen, obschon sie das Gegenteil von einer »frohen Botschaft« enthalten. Wenn mir ferner *Mozarts* »Ave verum« mehr gilt als der ganze *Graun*sche »Tod Jesu«, oder der einzige Einleitungschor der *Bach*schen »Matthäus-Passion« mehr als *Mendelssohns* »Paulus« und »Elias« zusammengenommen — niemand wird mir das wehren können.

Beurteilen kann ich also die Werke der Tonsetzer, diese zu belehren vermag ich nicht. Bezüglich der ausübenden Künstler ist es nicht ganz so. Wie die Pianisten zu einem besseren Anschlage, die Geiger zu üppigerem Tone, die Sänger zu einem naturgemäfsen Ansatze, wie alle zu einem wirksameren Vortrage gelangen, das zu lehren, geht über des Kritikers Pflicht und meist auch über sein Können. Aber sein Hinweis auf vorhandene Mängel öffnet doch den Ausführenden oft die Augen und veranlafst sie zur Beseitigung derselben.

Gar oft verstehen freilich die ausübenden Künstler die Dinge weit besser als die Kritiker. So suchte ich die Sänger einmal zu einer anderen, als der üblichen szenischen Ausführung des kanonischen Quartetts im »Fidelio« zu bewegen. Da jeder zu sich selbst spricht und keiner den anderen hören darf, sollte auch jeder mit sich selbst beschäftigt sein; nicht sollten alle vier zusammentreten und »Quartett singen«. Da liefs mir denn eine bühnenkundige Marzelline sagen, ich hätte mir das sehr schön erdacht, sie würde es auch gern so machen, aber es sei unmöglich, weil bei meiner szenischen Anordnung nicht jeder den Kapellmeister stets im Auge haben könne, und dieses Wunderquartett deshalb in steter Gefahr schwebte, auseinander zu fallen.

Manches aber könnten die Künstler doch von uns lernen, wenn sie wollten. Wie oft habe ich die Agathen aufgefordert: »Lafst doch die »Flagge der Liebe« wehen, wenn die dazu gehörende, recht bezeichnende Geigenfigur im Orchester erklingt!« Noch keine hat's gethan. — Vergebens sage ich

den Tell-Sängern: »Der gen. pl. des pron. pers. wir und ihr heifst unser und euer, also: erbarm dich unser, ich erbarme mich euer«, aber immer und immer singen die Herren: »und Eurer (anstatt Euer) hätt' ich nicht gefehlt!« — Die Barbier-Sänger bat ich: »Lafst doch ab von dem halb undeutschen, halb unzarten: »Wer im Wein sich ganz verlor.... setzt mir keinen Floh ins Ohr«, und dabei schlug ich eine passendere Übersetzung vor — umsonst! — Einer namhaften Sängerin des Sextus sagte ich: »Wie können Sie die »Parto«-Arie mit dem üblichen deutschen Texte singen? Im langsamen Tempo das Wort »Feurig« zweimal, dahinter jedesmal eine Pause, dann »eil' ich zur Rache« mit einem Triller auf Rache — ist das nicht ein wahrer Unfug? Hier haben sie einen passenden Text.« »Ja, Recht haben Sie schon, Unsinn ist's; aber ich hab's 'mal so studiert, so liegt mir's in der Stimm', und da mufs es halt schon so bleiben.« .... Einmal nur habe ich's erlebt, dafs ein Page *Urbain* meinen Text sang anstatt des ganz undeutschen: »Er trägt ein Band vor dem Gesicht«, was heifsen soll, die Augen seien ihm verbunden.

Mit dem Verfasser der Abhandlung in Nr. 7 bin ich in der Ansicht einig, dafs — selbst seitens ernster und strenger Musiker und Kritiker — den Männergesang-Vereinen gar zu viel Bedeutung beigelegt wird, auch darin, dafs — wie oft habe ich meine Stimme dagegen erhoben! — das Mittelmäfsige mit Ausdrücken bezeichnet wird, die nur dem Höchsten zukommen. Wenn er es aber tadelt, dafs sich bei Besprechungen immer dieselben Ausdrücke wiederfänden, — nun, er würde sich ein grofses Verdienst erwerben, wenn er uns neue, geeignete vorschlüge. Von den Berliner Konzerten des letzten Winters habe ich gegen 200 besucht, und in den meisten traten zwei, drei und mehr Solisten auf. Jeden hätte ich gern kurz charakterisiert, obschon an den meisten nichts Eigenartiges war; wenn ich aber bei den Sängern von einem geprefsten oder leichtflüssigen Tone, von einem gaumigen oder freien Ansatze, von einem umfangreichen oder eng begrenzten Organe, wenn ich von starr oder ausdrucksfähig, spärlich oder üppig, hart oder biegsam, weich oder scharf, hell oder dunkel bezüglich des Tones gesprochen hatte, wenn ich ähnliche Beiwörter für Instrumentalleistungen gebrauchte — wie gern hätte ich noch andere angewandt! Aber jahraus jahrein wiederhole ich die genannten, weil ich keine anderen kenne, und so lange sie mir nicht jemand giebt, so lange möge er mich wegen dieser steten Wiederkehr nicht tadeln.

Wie aber in aller Welt denkt sich das der Verfasser des Artikels in Rede, dafs »die Künstlerkreise selbst öffentlich gegen die meistgeübte Art der Konzertkritik Front machen« sollten? Indem sie sich selbst, oder sich gegenseitig die Kritiken schrieben, oder sie durch Befreundete schreiben liefsen, oder indem sie Gegenkritiken oder Verwahrungen gegen vorgeblich falsche Beurteilungen verfafsten? Es giebt ja Musiker-Zeitungen, und es liefsen sich auch neue Blätter gründen, die das druckten, aber was wäre mit solchem »Frontmachen« genützt? Nur die Künstlerkreise lesen diese Zeitungen; das grofse Publikum aber, in dessen Augen die vermeintlich ungerecht Behandelten sich rechtfertigen möchten, erfährt von dem »Frontmachen« gar nichts. Gegen persönlich Verletzendes, wie es ja ausnahmsweise einmal auftreten kann, sollen die Beleidigten sich natürlich auflehnen; die ganze anständige Kritik würde ihnen dabei zur Seite stehen. Im allgemeinen aber möge der Künstler nur sorgen, dafs gute Musik gemacht wird, dann kann die »gute Kritik« nicht fehlen. Geschähe ihm einmal, es wird nur sehr selten sein, ein Unrecht, so kann er sich in berechtigtem Stolze darüber hinwegsetzen. Das thun auch echte Künstler, wie ich das aus vielen Fällen weifs. Aber die meisten, namentlich die wenig bedeutenden, sind mehr empfindlich als stolz. Ein nur mäfsiges Lob empört sie schon, und sie schimpfen dann über den »unfähigen, parteiischen, bestechlichen Rezensenten.« Meist allerdings nur hinter unserem Rücken. Mir ist aber auch schon eine Sängerin ins Zimmer gestürmt: »Dies hier haben Sie voriges Jahr über mich geschrieben und mich dadurch ganz glücklich gemacht. Warum tadeln sie mich jetzt so sehr? Das kann ich unmöglich auf mir sitzen lassen.« Zuerst beruhigen Sie sich einmal, mein Fräulein. Ich freue mich, Sie bei dieser Gelegenheit kennen zu lernen. Als ich Sie »glücklich machte«, fanden Sie nicht ein Wort des Dankes, das ich freilich nie erwarte; nun ich Sie aber tadle, kommen Sie sofort persönlich mit Vorwürfen zu mir! Was wollen Sie nun eigentlich? — »Sie sollen mich besser beurteilen.« — Sobald Sie besser singen. — »Ach Gott, das macht gewifs die verfl .... neue Tonbildung. Ich studiere jetzt bei der N. N., und da »sitzen« mir die Töne noch nicht alle. Ich habe es selbst gefühlt, aber Mama sagte: das brauchst du dir nicht gefallen zu lassen« ... u. s. w. Hätte diese »Front machende« Dame — sie war eine »Carmen«, blieb also bei mir im Charakter — den Artikel in Nr. 7 schon gekannt, wahrscheinlich würde sie mir daraus die Stelle entgegengeschleudert haben: „Da tritt so ein armes Ding (wie ich) auf, und die Kritiker fallen wie die Wilden über sie her.«

Auf so manche schiefe Auffassung und falsche Voraussetzung der fraglichen Abhandlung will ich nicht näher eingehen und nur noch einiges zu den Vorschlägen bemerken, welche die vorgeblich nötige Besserung auf dem Gebiete der musikalischen Kritik bezwecken.

Die Kritiker in Berlin sind keine »penny a liners« (ich würde gesagt haben »Zeilenschreiber«), sondern sie stehen bei ihren Zeitungen in festem

Gehalte und schreiben zu allermeist, was, wie und so viel sie wollen, wobei denn nicht ausgeschlossen ist, dafs mancher von vornherein etwa angewiesen wird, einen gewissen Raum nicht zu überschreiten, Schüleraufführungen gar nicht und von den Klavierkonzerten nur die wichtigeren zu besprechen, der Oper mehr Sorgfalt zuzuwenden als der Operette, über wiederholt auftretende Virtuosen nicht jedesmal zu berichten und was dergleichen Anweisungen mehr sind, die sich nach den Anforderungen des Leserkreises richten. Die Leser des »Reichsboten« wollen gern möglichst viel über Kirchenkonzerte erfahren, denen der »Post« liegt wohl mehr an den Symphonie-Aufführungen etc. Aber »eine breite Sudelei« giebt es bei uns überhaupt nicht.

Unmittelbar nach einer grofsen Aufführung für die nächste Morgennummer zu schreiben, dagegen läfst sich ja viel sagen. Gern thun wir's gewifs nicht, wenn Oper oder Konzert um 10 oder 11 Uhr oder später zu Ende, wir aber abgespannt sind, noch in die oft entfernten Zeitungen zu eilen und eine Stunde lang oder länger angestrengt zu arbeiten. Aber ein Blatt fing nach ausländischem Muster mit den »Nachtreferaten« an, und die anderen wollten und konnten nicht nachstehen. Meist ist aber die Sache nicht ganz so bedenklich, wie sie auf den ersten Blick erscheint. Kundige und geschickte Männer — diese Bezeichnung müssen wir für uns schon in Anspruch nehmen — bilden sich bei den Durchschnittsaufführungen leicht ein sicheres Urteil und bringen es schnell zu Papier. Handelt es sich aber um grofse, neue Werke, so haben sie immer schon den Klavierauszug studiert, meist auch der Generalprobe beigewohnt und ihren Bericht in Notizen bereits vorbereitet. Soweit es angeht, wird die Besprechung einer neuen Oper schon nach der tags zuvor stattfindenden Generalprobe verfafst, nach der Aufführung dann mit den etwa nötigen Änderungen und der Schilderung der Darstellung sowie der Aufnahme seitens des Auditoriums versehen, um in voller Ausführlichkeit sofort zum Druck zu gelangen.

»Die Bezahlungsweise der Kritiker erfolgt wohl in den meisten Fällen nach der Anzahl der gelieferten Zeilen,« heifst es in der Nr. 7. Das ist aber in Berlin so gut wie nie der Fall. Eine hiesige Zeitung bezahlt, wenn von ihren ständigen, in festem Gehalte stehenden Referenten der eine seine kontraktlichen Ferien hat und der andere etwa in Bayreuth weilt, dem Stellvertreter für jeden Bericht, und wäre er nur 20 Zeilen lang, 10 M. Besucht er aber aufser der Oper vielleicht noch ein Konzert an demselben Abende, so erhält er das Honorar für zwei Artikel. Eine andere Zeitung zahlt einem Stellvertreter allerdings nach dem Raume 20 Pf. für eine Zeile, ersetzt ihm aber auch etwaige Auslagen für Droschke, Textbuch und Garderobe. Die meisten unserer Berliner Kritiker treiben ihr Amt lediglich aus Liebe zur Kunst; es hat keiner nötig, davon zu leben, könnte es allerdings auch nicht. Zufällig sind ein paar sehr reich, die anderen aber haben meist sichere Staats-, städtische oder Privatstellungen.

Mit dem Befähigungsnachweise der Kritiker ist es ein eigen Ding. Das Beste, was sie an Kritikereigenschaften besitzen, können sie einem »Fachmännerkollegium« nicht nachweisen, und ihre »technischen« Kenntnisse sowie das, was sie etwa an musikalischen Leistungen für sich ins Feld zu führen hätten, geben noch lange keine Gewähr für eine besondere Geeignetheit zum Kritikeramte. — Ich kannte einen sehr tüchtigen Musiker, der auch »rezensierte«, aber dafs ein kleines Solo in einem neuen Orchesterstücke nicht die zweite Geige hatte, wie er meinte, sondern die Bratsche, gab er nicht eher zu, als bis ich ihn auf die zwei besponnenen Saiten des Soloinstrumentes aufmerksam machte. Ein anderer namhafter Musiker, der auch Rezensent war, wufste nicht eher, welcher von unseren drei Vertretern einer Opernrolle vor ihm auf der Bühne sang, als bis er den Namen auf dem Zettel las. Noch ein anderer wufste über die Erstaufführung der »Aida« nur 30 Zeilen zu schreiben, obgleich — nein, weil er selbst Opern schrieb. Ihm war das Preislied die einzige Musik in den »Meistersingern«, aber doch nur so, sagte er, wie einem Wüstenwanderer ein Sumpf noch Wasser ist. — Der beste Fachmusiker braucht noch kein guter Kritiker zu sein, und nicht deshalb haben wir hier so manchen guten Kritiker, weil er zugleich guter Fachmusiker ist, Aber auch die besten in unserer langen Reihe haben sich nie vor einer Fachkommission — hilf Himmel, welche Männer würden wahrscheinlich da hineinkommen! — »ausgewiesen«.

Doch ich komme zum Schlusse. Künstler und Kritiker sind keine geborenen Gegner, im Gegenteil. Sie arbeiten an demselben edlen Werke; sie wollen beide die Kunst pflegen und fördern, jeder in seiner Weise. Daher sollte man Bedenken tragen, dem Stande der ehrenhaften und sachkundigen Kritiker, die alle nur der Kunst zu dienen beflissen sind — einzelne Ausnahmen verstärken die Regel — so gehässig und feindlich gegenüberzutreten und die natürlichen Verbündeten, Künstler und Kritiker, zu verhetzen. — Wäre der Kritiker, wie er in Nr. 7 geschildert ist, ein Unwissender, Boshafter, Charakterloser, Anmafslicher, Sudler, einer, der wie ein Wilder über arme Kunstnovizen herfällt — ja, dann hätten die Künstler volles Recht, mit dem Rufe über ihn herzufallen: »Schlagt ihn tot, den Hund! Er ist ein Rezensent!«

Symphoniker nach Beethoven.

Von **Rob. Músiol.**

I.

Beethovens neun Symphonien bilden einen festen Markstein in der Geschichte der Instrumentalmusik. Und wiederum ist es die „Neunte," welche wie ein Fels dasteht, an welchem das ganze musikalische Meer brandet — sie hat ja auch die verschiedensten Erklärungen erdulden müssen. Berufene und Unberufene haben sich an sie gewagt, und im allgemeinen darf man wohl sagen, dafs sie einem gebildeten Musiker keine terra incognita mehr sei. Über ihre und die aller anderen Symphonieen *Beethovens* Bedeutung und Stellung in der Musikgeschichte zu sprechen kann hier abgesehen werden — es würde uns auch zu weit führen.

Man hätte glauben sollen, dafs sein Schüler *Ferdinand Ries* (1784—1838), denn Erzherzog *Rudolf* kann hier in Betracht nicht kommen, sein würdigster Nachfolger werden müfste; leider war es nicht der Fall. Treffend ist, was in *Bernsdorfs* „Universal-Lexikon der Tonkunst" über den Komponisten *Ries* gesagt wird: „In seinen Kompositionen stellt sich R. nicht als ein origineller und tiefer Geist dar, welcher etwa der Kunst neue Bahnen vorgezeichnet, neue Gebiete erobert hätte; er ist im Gegenteil blofs reproduzierend, an fremde Empfindungs- und Schreibweise sich anlehnend, und vornehmlich mufs sein Lehrer *Beethoven* oft als gar zu leicht erkennbares Modell herhalten." Von seinen etwas über 200 im Druck erschienenen Kompositionen sind hier 6 Symphonien zu erwähnen:[1]) *Nr. 1: Op. 23 (in D), *Nr. 2: Op. 80 (C-moll), *Nr. 3: Op. 90 (in Es), Nr. 4: Op. 110 (F-dur), Nr. 5: Op. 112 (D-moll), und *Nr. 6: Op. 146 (in D). *Schillings* grofses Universal-Lexikon sagt über sie: „Die Sinfonien dürfen, wenn wir die von *Haydn, Mozart* und *Beethoven* hinwegnehmen, dreist neben die Werke aller übrigen deutschen und ausländischen Meister gestellt werden" — heut sind sie sozusagen vergessen.

Eine ungleich bedeutendere Erscheinung, der echte Erbe *Beethovens* ist *Franz Schubert* (1797 bis 1828). Welchen Schatz wir an und von ihm haben, ist uns in den jüngsten Tagen, gelegentlich seiner Geburts-Centenarfeier über sein Wesen, seine Kunst und seine Bedeutung so viel und überall gesagt worden, dafs wir den Nachklang all des Festgeläutes durch unsere Worte nicht zu unterdrücken brauchen. Seine Symphonien bilden in der Gesamt-Ausgabe seiner Werke (Breitkopf & Härtel) die erste Serie und sind es 7 vollständige Symphonien (*Nr. 1 in D — geschrieben 1815 —, *Nr. 2 in B, *Nr 3 in D, *Nr. 4 in C-moll „Tragische S."), *Nr. 5 in B, *Nr. 6 in C und *Nr. 7 in C) und die unvollendete in H moll. Die bedeutendste von ihnen ist die siebente in C; sie wurde 1827 begonnen und im Frühjahr 1828 vollendet, aber nie aufgeführt. Erst als *Rob. Schumann* bei seinem Aufenthalt in Wien im Frühjahr 1838 die Manuskripte des seit 10 Jahren Verstorbenen bei seinem Bruder *Ferdinand Schubert* (1794—1859) „entdeckte", war er von ihrem Zauber, ihrer künstlerischen Schönheit so begeistert, dafs er sie sofort an *Mendelssohn* nach Leipzig sandte, damit sie dieser zur Aufführung bringe. Diese erfolgte am 22. März 1839 im Gewandhaussaale unter dessen Direktion.

Der Torso in H moll dürfte in jeder Beziehung noch vollendeter geworden sein, wenn er vollendet worden wäre. Bekannt sind uns davon zwei Sätze: ein Allegro in H moll und ein Andante in E dur; der dritte Satz „Scherzo" ist nur ein Bruchstück, hat als Tonart aber wieder H moll. *Johann von Herbeck* (1831—1877) fand das Manuskript gelegentlich eines Besuches bei *Anselm Hüttenbrenner* (1794 bis 1868) in Graz, dem persönlichen Freunde *Beethovens* und *Fr. Schuberts. Herbeck* leitete ihre erste Aufführung im ersten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien im Winter 1865/6. In neuerer Zeit versuchte der Berliner Komponist *August Ludwig* eine Ergänzung, indem er einen 3. u. 4. Satz hinzufügte. Der 3. Satz heifst „Philosophen-Scherzo" und der vierte: „Schicksalsmarsch."

Im allgemeinen sei kurz bemerkt, dafs die Symphonie *Schuberts* neben der *Beethovens* ihre vollste Berechtigung hat und immer zu den bedeutendsten Leistungen in dieser Gattung gezählt werden mufs.

Im Anschlufs hieran seien als nächste Nachfolger genannt: *Norbert Burgmüller* (1810—1836) mit 2 Symphonien (*Op. 2, C moll und *Op. 11 in D), *Carl Czerny* (1791—1857), der berühmte Klavierpädagog mit 2 Symphonien (*Op. 780 und *781), *Wenzel Gährich* (1794—1864) mit 3 Symphonien: 1. Op. 1, Esdur, 1830, 2. Op. 3, Ddur, 1831 und 3. Gmoll, *P. E. Hartmann* (1805), mit einer 1838 in Cassel aufgeführten Symphonie (Gmoll), *Anselm Hüttenbrenner* (1794—1868) mit 5 Symphonien; *Joh. Wenzel Kalliwoda* (1801—1866) mit 7 Symphonien *1. Op. 7, F moll, *2. Op. 17, Es dur, *3. Op. 32, D moll, *4. Op. 60, C moll, *5. Op. 106, H moll, 6. Op. 132, F dur, 7. (?), *Josef Küffner* (1776—1856), auch mit 7 Symphonieen, *1. Op. 75, D dur, *2. Op. 76, C dur, *3. Op. 83, F dur, *4. Op. 141, C moll, *5. Op. 142, Es dur, *6. Op. 150, B dur, *7. Op. 164, D dur), *Franz Lachner* (1804—1890), *Ignaz* (1807—1895) und *Vincenz Lachner* (1811—1893), *Peter von Lindpaintner* (1791 bis 1856) mit 2 Symphonies concertantes" (*1. Op. 36, H dur, *2. Op. 44, F dur) für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Orchester, *Joh. Christ. Lobe*

[1]) Die mit * bezeichneten Werke sind im „Konzerthandbuch" von Breitkopf & Härtel erwähnt und durch diese Firma zu beziehen.

(1797—1881) mit 2 Symphonien, Dr. *Carl Löwe* (1796—1869) mit 2 Symphonien (ungedr. 1. Dmoll, 2. Emoll), *Ludw. Wilh. Maurer* (1789—1878) mit 1 Symphonie (*Op. 67, Fmoll) und 2 „Symphonies concertantes", Op. 55 für 4 Violinen und Orchester und Op. 56 für 2 Violinen mit Orchester, *Friedr. Wilh. Markull* (1816—1887) mit 2 Symphonien (Dmoll und Cmoll, letztere preisgekrönt), *Friedrich Müller* (1786—1871) mit 2 Symphonien (*1. Op. 52 und *2. Op. 54 in Esdur), *Christ. Gottl. Müller* (1800—1863) mit mehreren Symphonien, von denen 3 gedruckt: Gmoll, Cmoll und Ddur, *Josef Netzer* (1808—1864) mit 1 Symphonie (1859), *Georg Onslow* (1784—1852) mit 7 Symphonieen *(3. Op. 32, Fmoll, 4. Op. 42, 5. Op. 43, 6. Op. 69 und 7. Op. 71), die jedoch mehr voller instrumentierte Streich-Quartette und -Quintette sind, *Gottfr. Preyer* (geb. 1809) mit 1 Symphonie, *Benedikt Randhartinger* (1802—1893), *Carl. Gottl. Reissiger* (1798—1859) mit 1 Symphonie (*Op. 120, Esdur, 1837), *Louis Schlösser* (1800—1886), *Ludwig Spohr* (1784—1859), *Richard Wagner* (1813—1883), *E. A. Wendt* (1806—1850) u. a.

Von diesen seien noch besonders erwähnt *Franz Lachner, R. Wagner* und *L. Spohr*. *Franz Lachner* hinterliefs 8 Symphonieen *1. Op. 32, Ddur, 2. Op. 38, Fdur, *3. Op. 41, D-moll, 4. Op? *5. Op. 52, Sinf. passionata, C-moll, wurde in Wien 1835—36 preisgekrönt, *6. Op. 56, D dur und *Op. 100, G moll (Nr. ?); sie fufsen durchaus auf dem Mozart-Beethovenschen Standpunkt.

Von *Rich. Wagner* haben wir eine vollständig erhaltene Symphonie in C dur, die etwa im März 1832 komponiert wurde. »Wie weit er es darin (in der Kontrapunktik) zu jener Zeit gebracht, ohne dabei doch die drastisch feste Formenfassung seiner grofsen symphonistischen Vorbilder, *Mozarts* und besonders *Beethovens* aus den Augen und dem Bewufstsein zu verlieren, — das eben tritt in der C dur-Symphonie hell zu Tage« (*C. F. Glasenapp:* »Das Leben Richard Wagners.« 3. Aufl. I. Bd. S. 147). Sie besteht aus 3 Sätzen; der 1. beginnt sostenuto e maestoso, dem sich bald ein Allegro con brio anschliefst (4/4, C dur), der 2. ist ein Andante (A moll, 3/4) und der 3. ein Allegro assai (C dur, 3/4). Bekanntlich wurde die Symphonie 1881 von *Wilh. Tappert* aufgefunden und konnte sie am Sylvestertage 1882 in Venedig dem Meister zu Gehör gebracht werden (vgl. a. a. O., *Rich. Wagners* Symph. in C-dur, analysiert von *Osk. Eichberg*. Berlin, 1887 und: »Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes von *Rich. Wagner* in »Gesammelte Schriften und Dichtungen», 10 Bd. 1. Aufl. S. 397. 2. Aufl. S. 309). Eine zweite Symphonie von *Wagner* wurde nicht vollendet; sie hat E dur zur Tonart und existieren von ihr die Skizze des ersten Satzes Allegro con spirito, 3/4, E dur). Dieselbe trägt an der Spitze das Datum: »Lauchstädt, den 4. August 34,« und am Schlusse: »Rudolstadt, 29. August.« Vom folgenden Satz (Adagio cantabile, 4/4) sind nur 29 Takte vorhanden (vgl. *Glasenapp*, a. a. O. Bd. I. S. 200—202). Herr *W. Tappert* hat das Verdienst, auch diese Symphonie »entdeckt« zu haben. Man wird gewifs diese kleine Abschweifung gestatten, da es sich um solche Werke des fast ausschliefslich als Musik-Dramatiker bekannten Meisters handelte.

Von *L. Spohr* besitzen wir 11 Symphonieen und zwar *1. Op. 12, C moll, *2. Op. 15, D dur, *3. Op. 20, Es dur (*Spohr* selbst zählt sie als seine erste), *4. (2) Op. 49, D moll, *5. (3) Op. 78, C moll, *6. (4) Op. 86, F dur, »Die Weihe der Töne. Charakteristisches Tongemälde nach einem Gedicht von *Pfeifer*, *7. (5) Op. 102, C moll, *8. (6), Op. 116, G dur, »Historische Symphonie, *9. (7), Op. 121, C dur, »Irdisches und Göttliches im Menschenleben. Doppelsymphonie für 2 Orch.«, *10. (8) Op. 137, G dur und *11. (9), Op. 143, H moll, »Die Jahreszeiten«. Durchweg zeigen dieselben eine meisterhafte Technik und vollkommene Beherrschung der Formen, sowie treffende Klarheit des Ausdrucks, während seine sonstigen Eigentümlichkeiten, wie die ruhelosen Harmonieen und das schöne Stimmengewebe auch hier vertreten sind. Über die 4. (6.) Symphonie »Weihe der Töne« sagt *E. v. Elterlein* (»Beethovens Symphonieen«, Dresden 1858, S. 103): »Das Werk steht entschieden auf dem Standpunkte der sogenannten Programmmusik. Die Musik folgt streng dem dichterischen Vorwurf, welcher die Tonkunst verherrlicht, sie überall dahin begleitend, wo sie in das menschliche Leben eingreift — Wiege, Tanz, Liebe, Krieg, Begräbnis —, vorher aber ihre Entstehung und ihr Leben in der Natur schildernd. Das Grundgebrechen der Symphonie ist zunächst, dafs sie kein einheitlicher innerlich zusammenhängender Organismus ist. Das Band, welches die einzelnen Sätze verknüpft, ist ein rein äufserliches, das *Pfeifersche* Gedicht.... an grofsen Einzelschönheiten ist das Werk reich, besonders in den letzten drei Sätzen.« Die Symphonie Op. 121 besteht aus 3 Sätzen; 1. »Kinderwelt« C dur, beginnt mit einem einleitenden Adagio (C) von 14 Takten, dem das Allegretto (2/4) folgt. Als Motto ist ihm vorgeschrieben:

Das Kind in sel'gem Unschuldstraum
Ahnt der Versuchung Nähe kaum.
Reifst ihre Lockung es auch hin, —
Sie trübt noch nicht den reinen Sinn.

2. »Zeit der Leidenschaften«, beginnt Larghetto, C, F moll, 16 Takte, denen 12/8 Takt und As dur folgt; das Tempo wird immer drängender, belebter und geht nach Allegro mod. über. Trotzdem dieses Tempo bis zum Schlufs des weitausgesponnenen Satzes bleibt, ändert sich doch noch oft der Charakter und die Tonart. Als Motto hat dieser Satz:

Doch in des Herzens heiligste Gefühle
Mischt bald sich wilder Leidenschaften Streit;
Es wird der Mensch entrückt dem hohen Ziele,
Er folgt der Welt, — denkt nicht der Ewigkeit!

Der 3. Satz betitelt sich: »Endlicher Sieg des Göttlichen« und hat als Motto:

Wird aber in des ird'schen Treibens Ketten
Der freie Geist nun ganz gefangen sein? —
O nein! Sein Genius wacht — mahnt — will ihn retten:
Er siegt — und sel'ge Ruh' zieht bei ihm ein!

Der gröfste Teil dieses Satzes ist Presto ($^6/_4$, C moll); nach einer Generalpause von 2 Takten beginnt der Schlufs: Adagio ($^{12}/_8$, C dur), der grandios, erhebend wirkt.

Durchweg grofsartig und meisterhaft ist die Behandlung der beiden Orchester — sie repräsentieren gleichsam das »Irdische« und das »Göttliche.« Die Besetzung ist im ersten Satz für jedes Orchester Flöten, Oboe, Clarinetten, Fagotti, 2 Horn und Streichquintett; im 2. und 3. Satz kommen im 2. Orchester noch 2 Clarinos, Posaunen und Pauken hinzu.

Spohrs letzte Symphonie »Die Jahreszeiten« besteht aus 2 Abteilungen. Die erste beginnt mit dem »Winter« (Allegro maestoso, H moll, C), der ff schliefst und dem unmittelbar der »Übergang zum Frühling« folgt und den »Frühling« einleitet. Dieser besteht aus einem Moderato ($^3/_4$, G dur) und einem Presto ($^2/_4$, C dur), worauf wieder das Moderato folgt und das erste »Semester« schliefst. Das zweite beginnt mit dem »Sommer« (Largo, C, H dur); derselbe fängt ruhig, heiter an, später rollt's in den Bässen wie Donnergepolter und in den Violinen rauscht's wie Regengufs — da, gegen Ende klärt sich alles wieder auf und verklingt pp in H dur. Ein einzelner Hornruf ertönt (pp) wie aus der Ferne; er deutet den »Übergang zum Herbst« an (Allegro vivace, $^4/_4$, D dur), dem der »Herbst« (L'istesso tempo C, D dur) unmittelbar folgt. Das L'istesso tempo leitet bald zum eigentlichen Hauptsatz über, dessen Hauptthema das Rheinweinlied von *Claudius-André:* »Bekränzt mit Laub« ($^6/_4$, H dur) bildet und mit dem L'istesso tempo $^4/_4$ mehrfach abwechselt. Der Schlufs des jagd- und weinfrischen Finale ist in H dur.

Spohrs Symphonien sind insofern für die Nach-Beethovensche Symphonie von Bedeutung, als sie sich teilweise als ganz bestimmte Programmmusik geben; sonst aber behalten sie die Form ebenso fest wie die früheren. —

Lose Blätter.

Ein Brief J. H. Scheins.

Das von mir in der Arbeit über *Joh. Herm. Schein* erwähnte Schreiben des Meisters lautet, im Auszuge, wie folgt:

An Bürgermeister und Rath der Stadt Leipzig.

Ehrenveste Grofs-Achtbare Hoch- vndt Wolgelahrte Hochweifse, Auch Furnehme, insonders grofsgönstige Herren Patronen vnd Wohlgeneigte Beförderer, E. Hochw. vndt Hr. sind meine jederzeit bereitwilligste Dienste nach bestem vermögen bereit, Vndt erinnern sich Dieselben grofsgönstigk, Welcher gestalt bey Jüngstgehaltener Schul-Visitation allhier zu S. Thomas unter andern sie von mir begehret zu wissen, wies doch komme, dfs die Musik voraus *in fecundo Choro,* so übel bestellet, auch in *fpecie,* dafs sie berichtet wehren, wie kaum fünff Knaben in demselben sein solten, so singen köndten, übel empfunden.

Dieweil ich aber damals aus meinem von dem Lieben Gott mir väterlich zugeschickten Haus Creuz, In deme mein Liebes weib als damalige Neue Kindsbetterin mit einem gefehrlichen hitzigen Fieber, Mein liebes Wochen-Kindlein aber mit der schweren noth, Ich selbsten mit meiner Scorbutischen beschwerung gleich befallen gewesen, vnverhoffter vndt vnvermutheter weifse, weil ich meine wenige Verrichtung darbey albereit mit einem meiner H. Collegen bestellet, zum Examine erfordert, vndt angegebener Musicalischen *Defecten* halber befraget worden, Alfs habe E. Hw. vndt Hr. Ich alsobald in solcher eil vnd bestürzung mit ausführlicher gründlicher Antwort *fatisfaction* zu thun nicht vermocht; Nicht zweiffelnde, Es werden E. Hw. vndt Hr. in betrachtung meines damaligen schweren Haus Creutzes, solches nicht in ungutem vermerket haben,

Demnach aber gleichwol fast so viel daraus zu verspüren, weil sonderlichen bey jüngster vnseres Neuen H. Rectoris *Praefentation* es wiederumb *repetiret* u. ich zu besserer Aufsicht u. Fleifs ermahnet worden, Als ob angeregter befindlichen *Defecten* die Schuld mir, als der Music unwirdigen *Directori,* vielleicht aus eingezohenen vngleichen Bericht, zugemessen, u. ich also eines unfleifses in meinem Ambte beschuldigt werden wollen: So habe desfalls zu meiner wahren entschuldigung ich eine hohe Notturft zu seyn erachtet, die gründlichen vnd haubtlichen Ursachen solcher der *Musica defecten* Einem Ehrenv. Hochw. Rathe, so viel ich diese 13 Jahre vber in Dero Dienstbestallungs *Praxi,* erfahren, unterdienstl. vnd mit gebührender bescheidenheit antzudeutten.

I. Und ob zwar (1) bey meiner *Reception,* von damaligem regierenden H. Bürgermeister, H. D. Theodoro Mösteln, S. etc. Rathswegen mir ernstlichen *injungiret* vnd anbefohlen worden, dafs, so viel an mir immer wehre, Ich die damals sehr gefallene, ja wol Vor dessen alhier noch nie auff jtzo gebrauchliche u. *excolirte* art angerichtete *Mufic* mir höchstes fleifses wolte angelegen seyn lassen, damit dieselbe zuförderst Gott zu Ehren, dero Christl. Kirchen zu sonderbarer Zierde, dieser vornehmen Handelsstadt zu ruhm vnd menniglichen zu Auffmunterung vndt Erweckung Christl. *Devotion* vndt Andacht; in einen bessern Standt gebracht vnd erhöhet werden möchte; Hierbenebenst sich auch damals grofsgönstig *exprefse refolviret,* dafs an allen hierzu dien: Vndt möglichen Mitteln Sie disfalls nichts erwinden lassen, Auch in einem od. andern meine wiewol unwirdigen Musikalischen gutachten vndt Anordnungen mich gantz *unperturbiret,*[1]) Vnd demnach in *receptione alumnorum*[2]) vornehmlich auff die Musicalischen *qualitäten* (weil sonderlich aus denenselben einig vndt alleine beyde Kirchen vndt zwar zugleich bestellet werden müssen), ohne ansehen einiger anderen *privat-Consideration* gesehen haben wollten, Bey welchem *Decreto senatoria*[3]) es auch eine geraume Zeit verblieben,

[1]) Ungestört. — [2]) Bei Aufnahme von Alumnen. — [3]) Ratsbeschlufs.

(Wirdt auch desselben Effect solche Zeit vber mit satsamen *Contento,*[1]) vngerühmet, wohl zu verspühren gewest sein,) So hat doch hernach H. M. Johan Merck, so H. M. *Sebastiano Crello* in Rectoratu succediret, vielleicht aus einer anderen *privat*-Ursachen, in einer Schul-*Visitation* vor- vndt anbracht, Es wehre nicht rühmlich, dafs man in *Receptione alumnorum* nur auf die Music sehen solte, vndt gleichsam aus dieser löblichen Stadtschulen also nur eine Singschul *(haec fuerunt ipsius verba)*[2]) machen wolte, Do sonsten wol, wie er sagte, manches feines *ingenium*[3]) darin gezogen werden köndte. Nun hette zwar dieses einen Schein, wenn 1. Studiren u. Singen *contraria,*[4]) 2. Andere Mittel beide Chöre auf einmal zu bestellen (wie in anderen kleineren Städten, do gute *Adjuvanten* aus den Bürgern, ja wol aus dem Rathstul selbsten vorhanden seyn) zufinden wehren; Dieweil es aber (leider) an beyden fehlt, Wirdt hiermit E. E. Hochw. Raths grofsgönstiger *Discretion* unterdienstlich anheimb gestellet, ob sie bey angezohenem ihrem hievorigen reiflich erwogenen *Decreto* es nochmals bewenden lassen wollen.

2. Wie es nun (2.) heifst: *dato uno inconvenienti, sequuntur plura,*[5]) Also ist es hiermit auch bewandt gewesen; In deme das Geschrey unter die *Scholaren*, als welche ohne das zu der lieben *Music* verdrossen u. faul genugsam, alsobald hierauf erschollen: Es dörffte nunmehr, *ex mandato Senatus in Receptione*[6]) nicht mehr uff die *Music* gesehen werden: Was fragten sie nach der *Music*: Der *Cantor* mufs mich wol annehmen vnd dulden, wenn der *Rector* will etc., Vndt was dergleichen trotzigen *Discurs* vnd Reden mehr unter ihnen furgangen, zum merklichen *praejudiz*[7]) vndt Abnehmung der so Edlen vndt dem Lieben Gott hochbedienten Kunst.

Was ich nun bey so gestalten Sachen *ex truncis inutilibus et renitentibus*[8]) mit meiner wiewol vngerühmten treuen Sorge, Angst, Noth, Müh u. Arbeit (worüber ich auch meine Leibesgesundheit u. Vorhin anderswo gehabten Kreffte merklichen eingebüsset) auszurichten vermocht, Lasse E. Hochw. u. Hr. ich hierüber hochverstendig *judiciren*.

3. Hieraus ist nun (3.) erfolget, wenn einer oder der andere Knab, weil so wenig qualificirte mehr vorhanden, *in re Musica* etwas vor anderen *praestiren* können, dafs er sich hierüber erhoben, stolz worden, der Schul-*Disciplin*, ob er gleich noch so grob *delinquiret*, sich nicht *accomodiren*, sondern eher lieber *turpi discessu*[9]) entlauffen wollen; Do denn hernach all mein angewandter Fleifs, mich vndt Arbeit an ihnen (*respectu* dieser Schulen-*Music*) vmbsonst, u. sie mit ihren hierin erlangten *profectibus* hernach anderen, mit meiner höchsten entfindung, gedienet, Diese unsere Kirch: undt Schul-*Music* aber hierdurch vf solche mafsen nicht wenig *deterioriret*[10]) worden, Ob nun wol zwar hierwieder E. E. Hochw. Rath Jüngst abgelauffene Visitation ein ernstliches u. hochbewegliches *Decretum*: dafs solche *fugitivi temerary*[11]) weder bei der Löbl. *Universität*, noch auch vnter E. E. Hochw. Rath, bey dieser Stadt geduldet werden sollten, aus väterlicher Vorsorge, wolmeinend gemacht, So hat doch schon vergangene Woch die erfahrung (leider) bezeuget, was es gefruchtet, Sintemal, vngeachtet dessen, albereit zweene lose buben, welche sich aufm Chore in der Kirchen zu rauffen und zu schlagen, die Mäntel von sich zu werfen, und also Gottes Bethaufs zu einer Mördergruben zu machen und gröblich zu entheiligen nicht gescheuet, Welches Ich aber gleichwol noch *interveniendo,*[1]) jedoch ohne irgend einigen Schlagk, unternommen. Weil sie aber leichtlich schliefsen können, sie würden solches schrecklichen *Delicti* halber nicht ungestraft bleiben können, So haben sie alsobald noch selbigen tags das *Auffugium*[2]) ergrieffen. Was nun hierin zu thun, Erwarte E. Hochw. vndt Hr. *Ordonanz* ich nebenst einen Herren Collegen unterdienstlich.

4. Hierzu kömt nun (4.) dafs bishero vielfeltig zu *Privat-Musiken* nicht mehr (wie die Schul-*Leges* wol vermögen) acht *Concentores incluso Praefecto,*[3]) bey den fürfallenden *Conviviis Civium*[4]) (dann der *Magistratus Amplifs.* hierunter billich auszuschliefsen) Sondern etwa 1 oder 2 Discantisten, u. zwar die besten, wie ihnen dann ihre *Privat-Musici* u. *Instrumentisten*, als welche einen vndt den andern wohl kennen, ihre Tauff- u. Zunahmen unter den Fufs zu geben wissen, erfordert, dieselben soodann, weil sie ohne *Inspectore* 1. mit überflüssigem der stim schädlichen fressen u. Sauffen verderbet, 2. oftmals durch reiche *pollicitationes*[5]) abspenstig, od. doch 3. zum wenigsten stolz, wild u. frech, hernach 4. zu ferneren *discursationibus*[6]) vndt Stendlein bey nächtlicher weile verführet werden, Was hieraus für Gefahr, theils wegen ihren eigenen Personen, teils in *consideratione*[7]) E. E. Hochw. Raths vermuthlicher ernster Verweifsung, theils auch wegen ihrer Eltern zu befürchten, ist leidlichen zu erachten, 5. weil sie gemeinlich mit schlechter *Spesa* abgefertigt, der *Fiscus Musicus* wovon sich die anderen *Kantorei*-Knaben zu ihrer nottürfftiglichen *sustentation* u. Unterhaltung erfreuen solten, merklich *defraudiret* wird.

5. Woraus (5.) kömmt, weil sie solcher ihrer *accidentien* nicht mehr in einem so ergiebigen, als wol hievorn, sich erspriefslichen zu ergetzen haben, dfs einer u. der ander das *Vale*[8]) desto eher an die Hand nimmt, instendiglich mit beweglichen worten bey den H. *Praeceptoribus* umb *demission sollicitiret,*[9]) oder wol auch durch seine Eltern *sollicitiren* lässet mit ausdrücklicher Vorwendung, Er könnte sich solcher gestalt auf den Schulen nicht mehr erhalten, hette in der Stadt, uff der *Universität*, bey einem bürger eine gute *Condition* (wie dan solche Knaben wegen der Music allzeit eher, als andere befördert werden), woran man ihn ja nicht hindern würde, bekommen. Mit was für guten willen man so dann uff solchen fall sie halten kan und sol, hat abermal E. Hochw. u. Hr. reiflich u. Hochverstendig zuermessen.

6. Weil sonderlich (6.) auch, leider, bei dieser schwierigen Zeit die burgerschaft *in genere*[10]) mit speifsung der Knaben, von der lieben Schulen die Hand, aus allerhand *praetentionibus,*[11]) sehr abzieht, Mafsen denn der gantze *Coetus* unterschiedener mahlzeiten wöchentlich *cariren* u. darben mufs; Do abermals die Pursch sehr, weil sie ihre *alimenta* nicht mehr wie zuvor haben kann, hienab von der Schulen eilet, vndt also die Music der *exercirten* Knaben beraubet, vndt mit neuen *Tyronibus*[12]) wiederumb bestellet wird. — —

Auss diesen allen vndt sonsten mehr Vrsachen, welche geliebter Kürtze vbergangen, erscheint Sonnenklar, dafs dieser Musikalischen *Defecten* Schuld nicht mir vnwirdigen

[1]) Befriedigung. — [2]) Dies waren seine eignen Worte. — [3]) Mancher gut Beanlagte. — [4]) Gegensätze. — [5]) Auf eine Unannehmlichkeit folgen mehrere. — [6]) Auf Verordnung des Rats bei der Aufnahme. — [7]) Nachteil. — [8]) Aus unnützen und widerspenstigen Klötzen. — [9]) In schimpflicher Entfernung. — [10]) Heruntergebracht. — [11]) Leichtfertige Ausreifser.
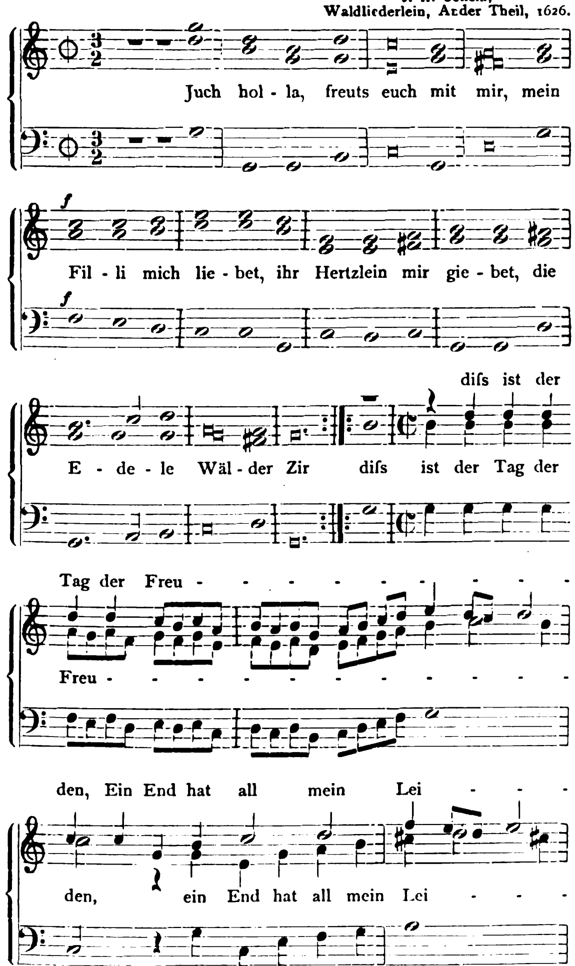
[1]) Durch meine Dazwischenkunft. — [2]) Die Flucht. — [3]) Sänger, einschliefslich des Präfekten. — [4]) Gastmählern der Bürgerschaft. — [5]) Versprechungen. — [6]) fernerem Herumtreiben. — [7]) in Anbetracht. — [8]) der Abschied. — [9]) die Herren Lehrer mit der Bitte um Entlassung plagt. — [10]) insgesamt. — [11]) Vorwänden. — [12]) Anhängern.

Direktori generali zuzumessen, Sintemal es (wie gedacht) an meinem vngerühmten fleifs disfalls nicht mangelt. Massen meim Heils albereit zum öffentlichen Truck beförderte; Heils noch vnter handen habende, wiewohl schlechte *Opera*, mit welchem ich mir noch, Gott sey die Ehr, nicht sowol hier, als vornemblich bey frembden nationen ziemliche *gratiam concilijret,*[1]) satsam bezeugen werden. Hoffte auch zu Gott, dafs wenn vorher erzehlten *Impedimenten*, wo nicht allen, doch nur zum Theil vndt denen Vornehmesten möchte *remediret*[2]) werden, es würde sich der gewünschte *effect* in kurzem handgreiflich wiederumb *praesentireu* vndt ereignen. — —«
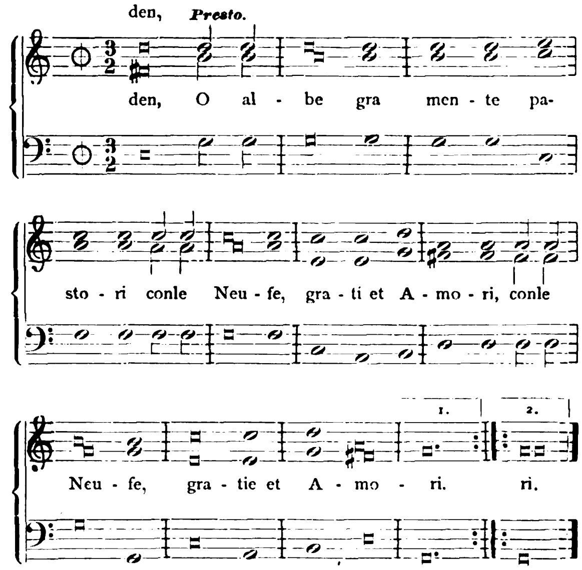
E. E. Hochw. vndt Hr.
Vnterwilligster
Diener
Johan Herman Schein,
Cantor vnd Director d. Music.

Dafs diese mannhafte und geschickt geführte Vertheidigungsschrift Scheins in der Hoffnung gipfelt, es möge durch Abstellung der gerügten Mifsstände binnen kurzem Besserung eintreten, ist ein Zeugnis des unerschütterlichen Gottvertrauens des Mannes, der, selbst ein leuchtendes Vorbild sittlicher Reinheit und treuester, aufopfender Pflichterfüllung, auch den Glauben an die Menschheit, inmitten der Trostlosigkeit und des Dunkels der Zeit, nicht verloren hatte.

J. H. Schein,
Waldliederlein, Ander Theil, 1626.



[1]) Anerkennung erworben. — [2]) abgeholfen.



Dr. A. Prüfer.

Was wird aus unserer deutschen Musik? So betitelt sich ein neues Buch von Dr. *Reifsmann*, welches im Verlag von M. Driesner, Berlin, erschienen ist.

Das Buch des alten Wagnerfeindes richtet sich gegen die neudeutsche Richtung der Musik. Der geschickte Dialektiker und gründliche Kenner der Musikgeschichte weist die Unhaltbarkeit vieler Aussprüche *Wagners* aus dessen Schriften in einer Weise nach, dafs der Leser überzeugt wird. Mit grimmem Mute geht er auch dem Dichter und Komponisten *Wagner* zu Leibe und läfst wenig Gutes — nach unserer Meinung viel zu wenig Gutes — am Bayreuther Meister. Wir stehen noch unter dem unmittelbaren Einflufs der Parsifal- und Ringaufführung in Bayreuth. Sie gab uns aufs Neue Gelegenheit, das riesige Talent *Wagners* zu bewundern, wir wurden oft bis ins Innerste von seiner Tonsprache erschüttert, von dem süfsen Zauber seines Orchesters in den zarten Partieen hingerissen — namentlich im Parsifal, der Walküre und der Götterdämmerung —, ermüdeten aber oft auch bei den stundenlangen Auseinandersetzungen bis zur Erschlaffung, namentlich in »Siegfried«, wo des Meisters Prinzipien am treuesten zum Ausdruck kommen. . . Hören wir den Verfasser selbst. In seinen Auslassungen über den Ring des Nibelungen heifst es u. a.:

»Wie unter der massenmordenden Wirkung von Pulver und Blei oder Dynamit alle Strategie aufhört, so unter dem Massenaufgebot rein materiell wirkender Klangmittel — das Kunstwerk. Für die gedankenlose, nur schaulustige und aufregungslüsterne Masse war der Stoff kaum anders zu behandeln. Es müssen eben wunderlich veranlagte Naturen sein, welche sich mit dem Göttergesindel, das hier leibhaftig ungeniert allerlei Unfug und die gemeinsten, todeswürdigen Verbrechen verübend, vorgeführt wird, befreunden können. Ohne diese instrumentalen und dekorativen Blender wäre es auch bei ihnen wohl nicht möglich geworden! — Mit einem unter Wasser gesetzten neuartigen Venusberg beginnt der Vorabend des grofsen Werkes; eigenartig ist auch der neue ‚Tannhäuser', dem darin schlecht mitgespielt wird. Die wogenden Wasser, die auch ‚mit feuchtem Nafs die Nase Alberichs füllen', und durch die leichtfertigen Rheintöchter und den schimmernden Goldglanz des Nibelungenschatzes belebt wer-

den, ergeben ein dekorativ wie instrumental reizend ausgeführtes ‚lebendes Bild‘. Die zweite Scene zeigte dann das von den Riesen vollendete ewige Werk:

Auf Berges-Gipfel die Götter-Burg!
Prachtvoll prahlt der prangende Bau!

Weniger prachtvoll prangend ist dann die häusliche Scene, welche sich bald zwischen Wotan, dem traurigsten Troddel, den je ein Volk zum Gott sich erkoren, und seiner nicht viel besser, nur etwas weniger schlimm geratenen Gattin — Fricka — abspielt. Verbessert wird die Scene auch nicht durch Ankunft der von den Riesen, den Erbauern der Burg, verfolgten Schwägerin Wotans — Freia —, welche der angenehme Herr Schwager den Tölpeln als Baupreis bestimmt hatte; und als dann auch noch der nur Lug und Trug sinnende Loge erscheint, ist die Götterburg zum Versammlungsort von kaum noch problematisch zu nennenden Naturen geworden. Die nächste Scene spielt in Nibelheim, wo der Hauptspitzbube Alberich seinen Raub, das Nibelungengold, von Zwergen verarbeiten läfst. Durch die Schwefelkluft sind Wotan und Loge gedrungen, um das Gold zu rauben. Nachdem das bei jeder Bühnendarstellung recht albern wirkende betrügerische Spiel mit dem Tarnhelm, das man eigentlich schon dem dümmsten Jungen kaum mehr als Märchen bieten darf, von den Betrügern ausgeführt und Wotan dadurch in den Besitz des Goldes gelangt ist, finden sich die Riesen bereit, gegen Aushändigung desselben Freia aus der Pfandschaft zu entlassen. Erst Erda weifs Wotan zu bewegen, indem sie ihm Furcht einjagt, sich auch des verhängnisvollen Ringes zu entledigen. Das ‚Handlung‘ genannte, dem zweiten Tage gewidmete Werk ‚die Walküre‘ beginnt mit einer dem entfesselten Urelemente geltenden Malerei: ein Gewittersturm macht Hundings Wohnstätte in ihren Fugen erkrachen, in einer Treue, die man an seinem eigenen Leibe zu verspüren meint; erst mit dem Eintritt des auch noch von Menschen müde gehetzten Siegmund in Hundings Haus läfst der Sturm nach; doch bald werden noch wildere Stürme in den beiden Bewohnern des Hauses und dem neu Angekommenen entfacht. Dafs diefe, mehr nach Art des Melodrama, in abgebrochenen mehr oder weniger packenden vereinzelten Gefühlsausbrüchen sich entladen und unter weniger wirksamer Orchesterbeteiligung, liegt meist daran, dafs dem Text noch zu viel Thatsächliches zu erörtern bleibt, wenn die Handlung nicht ganz unverständlich bleiben soll. Erst als das, von Wotan in den Stamm der Esche gestofsene Schwert zu blinken beginnt, beteiligt sich auch das Orchester mehr eingreifend an der Handlung, und als Siegmund den Blick Sieglindens zu gewahren glaubt, mufs die Harfe dies andeuten in allerdings nicht viel verratenden, inhaltlosen Arpeggien: Wunder mufs es aber nehmen, dafs *Wagner* selbst bei einem der wichtigsten Momente der ganzen Trilogie, Sieglindens Mitteilung:

Die Waffe lafs mich dir weisen,
O wenn du sie gewännst!
Dem höchsten Helden dürft' ich dich heifsen,
Dem Stärksten allein war sie bestimmt.

nur mit Sprechgesang und Leitmotiv erledigt, und damit beweist, dafs er von seinem Stoff doch nur mehr ganz äufserlich angeregt, als innerlich ergriffen ist. Bei der Steigerung bis zur höchsten Liebesbrunst müssen die 6 Harfen ihr Bestes thun in nur sinnlich wirkendem Klangzauber und unter Beihilfe des von aufsen einbrechenden Frühlingssonnenscheins . . . . . . die nachfolgende Auseinandersetzung zwischen Wotan und seiner Gattin Fricka gehört zum Widerwärtigsten, was eine stark verwilderte Phantasie nur zu erzeugen vermochte und einem Theaterpublikum geboten werden durfte. Wotans versuchte Rechtfertigung seines Verhaltens gipfelt in dem Satze, den auch *Wagner* zum leitenden Prinzip seiner künstlerisehen Thätigkeit machte: doch was nie sich traf, darnach trachtet mein Sinn! ob das recht oder unrecht ist, kümmert ihn nicht weiter, Fricka gegenüber erleidet der Gatte auch damit kläglich Schiffbruch, er mufs als richtiger Troddel abziehen. Mir ist es immer nur als eine Schmach erschienen, dafs unserem Volke ein solcher Gott als Hauptträger eines vier Abende umfassenden sogenannten ‚Bühnenfestspiels‘ geboten werden durfte.«

Wie die Nachfolger *Wagners, Weingartner, R. Straufs* und *Max Schillings* bei Dr. *Reifsmann* wegkommen, läfst sich nach obigem denken. Hier wenige Proben: Für die *Weingartner*sche Behandlung des Sprechgesanges schon fehlt mir eigentlich jede Bezeichnung, bei ihr hört im Grunde nicht nur der Gesang, sondern auch das Sprechen selber bereits vollständig auf, wenn man darunter etwas mehr begreift, als die einfache eintönige Verlautbarung der Wörter . . . Wo er über die erbarmungswürdige Dürftigkeit der Auffassung und Ausführung hinausstrebt, bleiben ihm nur Wagner-Phrasen anzuempfinden übrig, die er aber noch so ungeschickt schülerhaft karikiert . . . Über *Straufs* 132 heifst es in Bezug auf dessen Tondichtungen Tod und Verklärung in Faust: Er wählte sie (diese Vorwürfe) als Deckmantel für seine gestaltungsunfähige Zerfahrenheit, die sich nur in einzelnen brillant wirkenden und die Dummen verblüffenden Orchesterspielereien zu äufsern vermag. . . . Die Oper Ingwelde, welche *Schillings* als Dichtung in 3 Akten bezeichnet, nennt der Verfasser »ein Monstrum, das keinen ehrlichen Namen verdient«. Die Wagneranhänger *Franz Brendel* und *Phil. Spitta* nennt er dilettantische Schwätzer. Um die Verwilderung unserer Musik entgegen zu arbeiten verlangt der Verfasser von der nächsten Zeit, dafs sie die Kunstformen wieder zu Ehren bringen muls, nicht nur bei schaffenden und ausübenden Künstlern, sondern auch beim Publikum. Das läfst sich hören! *Richard Wagner* hat die Eigenart seines Talentes erkannt und mit Rücksicht darauf seinen eignen Musikstil geschaffen, aber Schule hat er nicht gemacht. Es scheint fast, als ob dieser Stil bis in seine äufsersten Grenzen nur für ihn passe, während jeder andere darin zu Grunde ginge, weil *Wagners* Prinzipien teilweise der musikalischen Wirkung feindlich gegenüber stehen und schwächere Talente um den Erfolg bringen. — Die Nachfolger können trotzdem tausenderlei von ihm in Bezug auf die Orchesterbehandlung und anderes lernen, können sein Bestreben, dem Übergewicht der Melodie im dramatischen Stile entgegenzutreten, auch zu ihrem machen u. s. w. u. s. w., aber sie werden nach wie vor gern Chöre und Ensembles anbringen, werden dem Nacheinander im Sologesange auch ein gleichzeitiges Singen folgen lassen und werden die geschlossene Form da, wo sie angebracht erscheint, benutzen, werden sie namentlich in nichtdramatischen Werken wieder zu Ehren bringen; denn dafs die neusten Erzeugnisse auf sinfonischem Gebiete durch ihre Formlosigkeit etwas »uferlos«, um in der Flottensprache des Parlaments zu reden, erscheinen, ist nicht zu leugnen. Und so kann man *Reifsmann* nicht unrecht geben, wenn er uns zuruft: »Bringt die Musikformen wieder zu Ehren.« H. W.

Der Wunder-Komponist der »Sicilianischen Bauernehre« *Pietro Mascagni* scheint nach seinem ersten glücklichen Wurf, der ihn zum reichen und berühmten Mann gemacht hat, kein Glück mehr zu haben. Auch seine neueste Oper »Zanetto« ist in Rom durchgefallen. Sein Rivale *Leoncavallo* ist ehrlich genug, zu schreiben, dafs die jetzigen Komponisten nicht daran denken dürften,

Richard Wagner die Lorbeeren streitig machen zu wollen, »denn dafs keiner von uns ihn jemals erreichen, geschweige denn ihn übertreffen wird, ist meine innerste Überzeugung« sagt er und hat jedenfalls recht.

Monatliche Rundschau.

Bayreuth, 20. Juli. Gestern fand vor ausverkauftem Hause die erste diesjährige Aufführung des Parsifal statt. Es mag keinen Zuhörer gegeben haben, der nicht tiefergriffen gewesen wäre; die Stimmung war eine so weihevolle, dafs nach dem 1. und 2. Akte keiner lauten Beifall zu zollen wagte, erst am Schlusse des ganzen Werkes konnten sich einige nicht überwinden, durch Händeklatschen ihre Freude an der grofsartigen Aufführung zu bezeugen und dadurch die tausend anderen zu ähnlichen Kundgebungen zu verführen. — Den Parsifal, jenem »reinen Thoren«, dem es vorbehalten ist, durch seine mitleidige Liebe den Gralskönig Amfortas von seinen grofsen Leiden und dadurch die gesamte Gralsritterschaft aus grofser Not und Betrübnis zu erlösen, der auch Erlösung bringt jener Kundry, die einst als Herodias das Haupt Johannes des Täufers hohnlachend in einer Schüssel getragen und nun zu ewiger fluchvoller Wanderung verdammt ist, darzustellen, bedarf es einer genialen Darstellungskunst und grofser Stimmmittel. Herr *van Dyck* aus Wien entsprach im grofsen und ganzen diesen Anforderungen, im dritten Akte hätten wir uns seine Stimme in der Höhe noch machtvoller gewünscht. Die schwierigste Rolle ist die der Kundry, dieses zwischen den Mächten der Finsternis und des Lichtes hin- und hergeworfenen Charakters. Sie bildet eine der kühnsten Schöpfungen der menschlichen Fantasie und stellt an die Darstellerin die höchsten Anforderungen. Frau *Brema* aus London schlug als solche erschütternde Töne an und wurde auch im Spiel ihrer Rolle gerecht, beeinträchtigte aber die Wirkung ihres Gesanges wesentlich durch undeutliche Textaussprache. Eine prachtvolle Darbietung war die des Herrn *Grengg* aus Wien als Gurnemanz. Grofse Stimmmittel, deutliche Textaussprache, durchgeistigtes Spiel vereinigten sich hier, um im Hörer keinen Wunsch aufkommen zu lassen. Nicht ganz auf gleicher Höhe stand Herr *Perron* aus Dresden als König Amfortas. Wohl hat er von allen Mitwirkenden die schönste Stimme, wohl klang seine Stelle: »Durch Mitleid wissend der reine Thor« berückend schön, aber auf der anderen Seite war doch seine Darstellung so wenig charakteristisch, seine Textaussprache öfters undeutlich (ein Fehler, den wir früher nicht an ihm wahrgenommen), dafs man von dem Gebotenen nicht ganz befriedigt war, auch wenn man zugeben mufs, dafs die passive Rolle des Amfortas nicht zu den dankbarsten gehört. Ganz auf der Höhe seiner Aufgabe dagegen stand Herr *Plank*-Karlsruhe, der mit seiner mächtigen umfangreichen Stimme den bösen Zauberer Klingsor vortrefflich darstellte. Das Orchester unter *Seidls* Leitung bot Einzigartiges, die Chöre waren vortrefflich einstudiert, jede Bewegung des Einzelnen in den Massendarstellungen war fein berechnet, die Dekorationen und Lichteffekte wirkten berückend, so dafs sich alles vereinigte, ein einzig in der Kunstwelt dastehendes Werk relativ vollkommen zur Darstellung zu bringen. Die Höhepunkte des Werkes bieten die grofse Abendmahlsscene im 1. Akt, die Scene der Blumenmädchen (vielleicht das Reiz- und Kunstvollste, was die gesamte Opernlitteratur aufzuweisen hat), der Charfreitagszauber im 3. Akte und die Gralsenthüllung durch Parsifal, — also meistens Scenen, die grofsen melodischen Reiz haben, worauf wir die Wagnerfanatiker aufmerksam machen möchten.

— 21. Juli. Die gestrige Darstellung des »Rheingoldes,« welche die Zeit von 5 bis 7 1/2 Uhr (ohne Unterbrechung) in Anspruch nahm, hatte das Festspielhaus wieder bis auf den letzten Platz gefüllt. Ein eigenartiges das Wogen der Rheinwasser charakterisierendes Vorspiel leitet in den Gesang der drei Rheintöchter, die das Rheingold bewachen und mit dem Zwerge Alberich ihr übermütiges Spiel treiben, ein. Der Raub des Rheingoldes durch Alberich schliefst effektvoll die erste Scene. Vor den Augen des Publikums verwandelt sich nun die Scenerie unter charakteristischer Musik, eine freie Gegend auf Bergeshöhen mit einer herrlichen Burg liegt vor dem Blicke des Beschauers. Nun beginnt eine unerquickliche Scene, unerquicklich, weil *Wagner* in Wotan einen Charakter zeichnet, der der Darstellung des deutschen Volkes von diesem Gotte durchaus nicht entspricht. Er ist nach *Wagner* ein im »Zickzackkurs« regierender Herr ohne selbständige Meinung, hin und hergeworfen von den einzelnen Einflüssen, Pantoffelheld ersten Ranges, dabei herrschsüchtig im höchsten Grade, treulos gegen die Riesen, dumm im Vergleich zu dem listigen Loge. Diesen Mann zum Träger einer 4 Abende in Anspruch nehmenden Handlung zu machen ist und bleibt, wenn es auch die Wagnerfanatiker nicht zugestehen, ein verhängnisvoller Fehler des grofsen Tonmeisters. Dafs *Wagner* trotz dieses grofsen Mangels und trotz der Verachtung vieler Theatereffekte der alten Bühne es noch fertig bringt, ein verwöhntes Publikum 4 Abende zu fesseln, ist ein Beweis, dafs er eins der stärksten Musiktalente war, die je gelebt. Jede Note im Rheingold giebt auch dafür Zeugnis. — Wotan hat in seinem Leichtsinn den beiden Riesen Fafner und Fasolt als Lohn für die Erbauung der Burg Freia, seine Schwägerin, versprochen, will aber nun sein Versprechen nicht halten und wird durch den listigen Loge aus der Klemme gerettet, indem derselbe die Riesen durch Gold bethört. Wotan und Loge müssen aber dieses Gold erst dem Zwerge Alberich stehlen. Zu dem Zwecke verwandelt sich die Bühne wieder und zwar vor den Augen des Publikums, bis eine unterirdische Kluft sichtbar wird, in der Alberich mit Hilfe seines Rheingoldringes und der Tarnkappe über die armen Nibelungenzwerge eine grausame Herrschaft ausübt. Durch List wird er von Wotan und Loge überwunden und in die »freie Gegend auf Bergeshöhen« geschleppt, wo mit seinem Golde, das er zuvor verflucht hat, die beiden Riesen abgefertigt werden. Sein Fluch geht jetzt schon in Erfüllung, denn der Besitz des Goldes entzweit die Riesen, so dafs Fafner den Fasolt tötet. Nachdem »Donner« durch einen Gewittersturm die Luft gereinigt, sieht man einen Regenbogen, der den Göttern als Brücke dient, zu ihrer Burg Wallhall zu kommen. Unter dem Klagegesang der drei Rheintöchter um ihren entschwundenen Goldschatz schreiten die Götter ihrer Burg zu. Damit schliefst der erste Abend des Festspiels. Die Aufführung bot viel Vortreffliches. Grofs waren *Friedrichs* als Alberich und *Heinrich Vogl* als Loge, alle anderen Darsteller um Haupteslänge überragend. Frau *Brema*-London als Fricka bot Gutes, über Frl. *Weed*-Köln, die die Freia spielte, möchten wir unser Urteil noch zurückhalten, wenig sympathisch war uns Herr *Rooy*-Rotterdam als Wotan. Durch das ewige »Meckern« beim Fortesingen zeigt er ein krankhaftes Organ. Seine Haltung war noch steifer als sie der steife Gott verlangt, und sein stetig stolz zurückgeworfenes Haupt stand im widerlichen Gegensatz zu seiner jämmerlichen Handlungsweise. Um die Textaussprache machten sich die Rheingolddarsteller wenig Sorge, mit Ausnahme von *Friedrichs*, *Vogl* und Herrn *Elmblad*-Breslau, der aber dafür eine gesangliche Leistung unter Null bot. Sein Riesenbruder, Herr *Wachter*-Dresden, hingegen, sowie der Mime Herr *Breuer*-Breslau und die Erdgöttin *Schumann-Heink*-Hamburg (von Text allerdings keine Spur) leisteten Hervorragendes. Herr *Burgstaller*-Bayreuth stellte einen guten Wechsel auf die Zukunft aus. Das Orchester unter *Hans Richters* Leitung bot vollkommenes, die Dekorationen waren wundervoll, bei den Verwandlungen klappte alles vortrefflich. Dafs dem Zuschauer die Stricke sichtbar waren, an denen die Rheintöchter »schwammen«, dafs der Goldglanz wenig echt erschien und mehr den Eindruck eines Ampellichtes machte, dafs man beim Springen des Zwerges Alberich von Fels zu Fels den Bretterton hörte, sind kleine Unvollkommenheiten, die aber bei »Mustervorstellungen« gerügt werden müssen.

— 23. Juli. Die Aufführung der Walküre am gestrigen Tage war eine Glanzthat des Richard Wagner-Theaters. *Hans Richter* dirigierte meisterhaft, in wunderbarer Abtönung brachte das Orchester seine Harmonien zu Gehör. *Heinrich Vogl* sang den Siegmund, *Rosa Sucher* die Siegelinde, ein unvergleichliches Paar, die Sprache und Gesang so zu verbinden wissen, dafs beide zu ihrem Rechte kommen.

Dafs sie nicht mehr im Vollbesitz jugendlichen Stimmmaterials sind, dafs namentlich *Vogl* im zweiten Teile des sog. Liebesliedes und bei Gewinnung seines Schwertes »Nothung« mehr Fülle und Glanz des Tones hätte brauchen können, wer hätte das nicht gefühlt? Aber trotzdem waren die Leistungen dieser Künstler unvergleichlich. *Ellen Gulbranson* aus Christiania sang die Brunhilde. Nach Stimme und Gestalt ist sie wie geschaffen für diese Rolle und bot in derselben denn auch Hervorragendes. Merkwürdig wuchs Herr *van Rooy* in seine Wotanrolle hinein. Während er im zweiten Akte noch nicht ganz, ebensowenig als in Rheingold, auf der Höhe seiner Aufgabe stand, in seinem Schmerz namentlich zu menschlich-klein war, erschütterte er im dritten Akt bei der Bestrafung Brunhildens durch Gröfse der Auffassung und Macht der Stimme und bot beim Abschied von seinem Lieblinge, bevor er ihn durch seinen Kufs entgöttlicht, wahrhafte Herzentöne von tiefer Innerlichkeit. Ihm würdig und ebenbürtig war *Paul Greff* aus Frankfurt als Hunding, während Frl. *Marie Brema* hervorragende Stimmmittel und gutes Darstellungstalent bekundete, aber wieder den Text undeutlich aussprach. Die 8 Walküren; unter denen hervorragende Stimmen (Frl. *Altona*, *Geller-Wolter*, *Schumann-Heink* etc.) waren, sangen prachtvoll. Dafs es auch bei den musterhaftesten Aufführungen nicht ohne kleine Unebenheiten abgeht, bewies auch wieder die gestrige Walkürenaufführung. Nachdem im Schwertmotiv dem 1. Trompeter der letzte Ton nicht gleich glückte, schien er auch bei den Wiederholungen des Motivs an einer gewissen Ängstlichkeit bei Hervorbringung desselben Tones zu leiden, die Walküren mufsten einen verunglückten Einsatz vertuschen, und Wotan fafste beim Abschied von Brunhilde einen Ton etwas zu tief, während er sonst durchweg rein intonierte. Es ist selbstverständlich, dafs jemand, der sich auf unreinen Boden wirft, schmutzig wird, das sollte auch Frl. *Gulbranson* erfahren, nicht nur ihr Walkürenkleid zeigte nach ihrem Aufstehen dunkle Punkte, auch beide Hände und Arme, die sonst in tadelloser Helle glänzten, waren schwarz geworden, aber nicht von Walhallastaub, sondern von ganz gewöhnlichem, schwarzem, irdischem Kehricht, den der gewöhnlichste Besen gewifs bei ernsthaftem Wollen weggefegt hätte. —

— 24. Juli. Der Mensch vergifst in glückstrahlender Stunde leicht die vorangegangenen elendreichen Wochen, ein sonniger, wonniger Maimorgen läfst es uns vergessen, dafs die 14 vorangegangenen Tage düster und regenschwanger waren. Daran mufs man denken, wenn man der Aufführung von *Wagners* Ring des Nibelungen beiwohnt. Viel Wüstenwanderung — aber dann auch Oasen von unvergleichlicher Schönheit, die den »Wanderer in einen Wonnerausch versetzen und ihn um so mehr beglücken, »als der letzten Tage Last schwer war«. Die gestrige Darstellung von »Siegfried« zeigte *Wagners* Schwächen und Vorzüge im hellsten Lichte. Wenn die Lichtgestalt Siegfrieds, nachdem er Fafner und Mime bezwungen, sich ganz seiner jugendlichen Freude hingiebt, wenn das Orchester das Waldweben malt, ein Vöglein dem jungen Helden Verborgenes offenbart, da wird das Herz beglückt, und man vergifst, dafs man zuvor doch auch manche »Länge« überwunden. Wenn zum Schlusse Siegfried und Brunhilde ihre Stimmen g l e i c h z e i t i g im höchsten Jubeltone erschallen lassen, wenn immer höherer Schwung Gesang und Musik belebt, da kann der Beifall nicht zurückhalten; man jauchzt und bedauert höchstens, dafs *Wagner* nicht öfter dies gleichzeitige Singen mehrerer Personen dem steten Nacheinander vorgezogen, denn sobald mehrere Personen gleichzeitig singen, ist es mit der »ewigen Tröpfelmelodie« vorbei, der Sprechgesang wird zum wirklichen Gesang — und *Wagner* erzielt in allen seinen Werken ja doch die stärksten Wirkungen, wenn er w i r k l i c h singt. Herr *Grüning* aus Hamburg war ein vortrefflicher Siegfried. Seine schöne jugendliche Erscheinung, seine hervorragenden Stimmmittel, sein frisches, flottes Spiel sicherten ihm den Beifall des Publikums. Frl. *Ellen Gulbranson* aus Christiania erhob sich namentlich im Schlufsduette zu bedeutender Höhe. Herr *Friedrichs*-Bremen als Alberich und Herr *Breuer*-Breslau als Mime gaben ihre Rolle ohne Übertreibung mit bestem Erfolge. Frau *Schumann-Heink*-Hamburg liefs als Erda ihre schönen Stimmmittel bewundern, ebenso Frl. *Gleifs* als Waldvöglein. Herr *van Rooy* war als Wanderer gut, würde aber noch besser sein, wenn er weniger Freude an dem Klange seiner eigenen Stimme hätte.

— 25. Juli. Das grofse Werk *Wagners* »Der Ring des Nibelungen« bekommt am vierten Tage seinen Abschlufs in der »Götterdämmerung«. Sie bildet den wirkungsvollsten Teil der Trilogie, deren Handlung nicht mehr durch lange epische Dialoge aufgehalten wird und auch dem mehrstimmigen Gesange ein bescheidenes Plätzchen gönnt. Die drei Nornen, gestern vertreten durch die Damen Frl. *Plaichinger*, Frau *Reufs-Belce* und Frau *Schumann-Heink*, welche zu Anfang des Stückes die düstere Zukunft vorhersagen, versetzen das Publikum in die »Todesstimmung«, worauf der nun folgende Abschied Siegfrieds (Herr *Grüning*) und Brunhildes (Frl. *Gulbranson*), die beide in gehobenster Stimmung sind, sich um so wirkungsvoller gestaltet. Schon aber sinnen feindliche Mächte den Untergang Siegfrieds in der Halle der Gibichungen am Rhein. Gunther (Herr *von Milde*), Hagen (Herr *Greeff*), Gutrune (Frau *Reufs-Belce*) hausen hier, zu ihnen kommt frohgemut Siegfried. Durch einen Zaubertrank, den ihm Gutrune reicht, vergifst er Brünhilde und entbrennt in heifser Liebe zu Gutrune. Mit Hilfe der Tarnkappe erkämpft er seine eigene Frau Brünhilde für Gunther. Als ihn Brünhilde dann an Gunthers Hofe sieht, und er sie nicht erkennt, ist der Knoten geschürzt. Sein Tod nur kann sie rächen. Hagen, der die ganze Entwickelung herbeigeführt, erbietet sich zum Rächer. Auf der Jagd ereilt Siegfried sein Schicksal. Die drei Rheintöchter (Frl. *von Artner*, Frl. *Hieser*, Frau *Geller-Wolter*), die den Siegfried durch ihren herrlichen Gesang entzücken, verkünden ihm seinen Tod am heutigen Tage. Auf dem Lagerplatze erhält er durch Hagens Trank seine Erinnerung wieder. Während im Orchester das Waldweben aus Siegfried erklingt, erzählt er »aus seinen jungen Tagen« bis zu seiner Umarmung Brünhildens. Da kreisen zwei Raben um ihn, Hagen stöfst ihm seinen Speer in den Rücken. Alles ist tieferschüttert, noch einmal gedenkt der Held Brünhildens, dann stirbt er. Die Mannen tragen ihn fort, die Trauermusik ertönt und erschüttert, sie findet für den Schmerz um den Helden so grofsen Ausdruck, wie der Held selbst grofs war. Brünhilde, nun über Siegfrieds Unschuld aufgeklärt, findet die ergreifendsten Töne des Abschiedes. Nachdem der Holzstofs angezündet, auf dem Siegfrieds Leiche liegt, sprengt sie auf ihrem Rofs Grane in die Flammen und findet so den Tod, während sie den Nibelungenring den Rheintöchtern zuwirft. Am Himmel aber sieht man helle Flammen in Walhalla aufschlagen — die »Götterdämmerung« ist hereingebrochen.

Die ganze Aufführung war grofsartig: Herrn *Grünings* Stimme klang zwar nicht so frisch als an den vorhergehenden Tagen, aber trotzdem war seine Leistung ganz hervorragend, Herr *Friedrichs* als Alberich mutete seiner Stimme mit dem absichtlichen Heisersingen, welches leicht zu wirklicher Heiterkeit führen kann, zu viel zu, auch finden wir diese Art des Singens in der nächtlichen Szene nicht besonders charakteristisch und deshalb unnötig. Grofsartiges leistete Frl. *Ellen Gulbranson* als Brunhilde. Sie hat die Aufgabe, die letzte Steigerung der ganzen Trilogie zu bringen, es gelang ihr vollständig, die Stimme hielt aus bis zum letzten Ton. Frl. *Gulbranson* gehört heute schon zu den besten Vertreterinnen der Brunhilde. Recht schön sang Frau *Schumann-Heink* als Waltraute. Sie hätte jedenfalls noch mehr Eindruck gemacht, wenn ihre Figur mehr walkürenartig wäre. Herr *Greeff* als Hagen war wieder vortrefflich, während Herrn *von Mildes* Organ in der unglückseligen Rolle des Gunther wenig ausreichend war. Auch störte sein öfteres Zutiefsingen. Frau *Reufs-Belce* war gut als Gutrune, ohne gerade hervorzuragen. Herrliches leistete wieder das Orchester unter *Richter*, auch den geborenen Tadler brachte es in Verlegenheit. — So liegt denn der erste Cyclus der Bühnenfestspiele hinter uns. *Richard Wagner* hat sich wieder als der kühne und starke Mann erwiesen, der einen schwierigen Stoff unter seine Gewalt zwang, indem er für ihn eine neue Form der Darstellung erfand. Seine Form entsprang und entspricht dem von ihm gewählten Inhalt. Wenn für andere Stoffe uns eine andere Form gut und richtig erscheint, so mögen es die nicht übelnehmen, die in *Wagner* das alleinige Heil finden. Trotz der grofsen Wirkung des *Wagner*schen Tondramas kann man sich doch nicht verhehlen, dafs seine Prinzipien die Musik zu grofser Einseitigkeit verdammen, und dafs der Meister nicht den Abschlufs einer tondramatischen Entwickelung herbeigeführt hat. Unwillkürlich fragt man: »Wann wird der geniale Mann erscheinen, der auf den

wunderbaren Harmonieen *Wagners* gleich wunderbare Melodieen erstehen läfst?« *Mascagni* ist es nicht, obwohl er den Weg zu ahnen schien, auf dem die dramatische Musik zur höchsten Entwickelung gebracht werden kann. Wie auf musikdramatischem Gebiete, so harren wir auch auf dem instrumentalen des Mannes, der die Entwickelung zum Abschlufs bringt, der die *Lifzt*sche Klaviertechnik mit *Beethoven*schem Geiste erfüllt, der für das *Berlioz-Wagner-Lifzt*sche Orchester die rechten sinfonischen Gedanken findet. Wann wird er kommen? Hans Werner.

Berlin, 12. Juli. — Evviva Italia! Eine neue italienische Oper auf der königlichen Bühne, eine andere auf der des »Theaters des Westens«, ein italienischer Sänger als Gast, zwei andere in Aussicht, das ist doch wohl für die Hauptstadt des deutschen Reiches genug. Wahr ist es ja freilich, dafs die Opern der deutschen Tonsetzer entweder Gold oder Kupfer sind, während das für den täglichen Gebrauch viel nötigere musikdramatische Silber bei uns so selten vorkommt. Aber Edelmetall kann man das wahrlich auch nicht nennen, was uns für die lyrische Scene jetzt aus Italien geliefert wird. Die »Cavalleria«, wie viel man auch gegen sie sagen kann, steht doch weit über allen späteren Erzeugnissen der jungitalienischen Schule. Was wir von gastierenden Italienern selbst im vorigen Jahre hier an Neuheiten zu hören bekamen, war besonders kläglich und wirkte durch die unglaublich rohe Art, in der jetzt die meisten Italiener singen, oft geradezu abstofsend. Vom viel gepriesenen bel canto war da nicht mehr die Rede. Der »Schöngesang« wird jetzt wo anders gepflegt, und zwar besonders bei uns, wenn auch die Klagen noch so oft erschallen, dafs z. B. der »Mozartstil« den Sängern der neueren Zeit verloren gegangen wäre. Ich habe aus alten Verzeichnissen der Berliner Oper, die bis 1786 zurückreichen, berechnet, dafs durchschnittlich jährlich 15 Opern von *Mozart* gegeben wurden. Wenn nun früher unsere Sänger auch an 200 Abenden im Jahre auf der Bühne beschäftigt waren und es selbst 20 Mozartopern gegeben hätte, so wären sie neunmal mehr in Werken von *Gluck*, *Cherubini*, *Auber*, *Donizetti*, *Spontini*, *Marschner*, *Weber*, *Meyerbeer* als in solchen von *Mozart* aufgetreten, abgesehen davon, dafs die meisten auch fürs Schauspiel verwendet wurden und überhaupt den Gesang nicht so sorgfältig pflegen konnten, wie das heutige Sängergeschlecht. Wann soll denn nun der »Mozartstil« geblüht haben? — Das nur ist richtig, dafs man früher während der Herrschaft der »Arienoper« mehr rein musikalisch, d. h. instrumental sang und dem Tone auf Kosten des Textes und des Spieles Aufmerksamkeit zuwandte, während jetzt bei der dramatischen Oper der Gesang nur »Mittel des Ausdrucks«, nicht mehr Endzweck des Künstlers ist. Ich entsinne mich noch der Zeit, es war in den ersten fünfziger Jahren, da *Mantius* vorn an die Rampe trat und zu uns gewandt sang: »Dies Bildnis« etc. Wie anders die Sänger der neueren Zeit! Sie verstehen die Arie in ihre Rolle einzubeziehen, und schauen sie daher auch nicht ins Publikum hinein, so bewegen sie ihm doch mit ihrem eben so kunstgemäfsen aber eindringlicheren Vortrage das Herz. — Wir haben so wenig die frühere Zeit, wie das heutige Italien um ihre Sänger zu beneiden; dieses um seine Opernkomponisten auch nicht — den prächtigen alten Verdi ausgenommen, der uns eine »Aida«, einen »Falstaff« geschenkt hat. — »Die Bohème« und »A Basso Porto« heifsen unsere beiden neuen Opern, und auch das ist bezeichnend, dafs wir die Titel, wie es bei der »Cavalleria rusticana« bereits der Fall war, nicht einmal deutsch wiedergeben. — Das königliche Institut brachte das erstgenannte Werk. Der Text ist nach dem Buche *Henry Murgers* verfafst, welches das Zigeunerleben der jungen Pariser Künstler im ersten Drittel des Jahrhunderts schildert, die heute hungern und morgen schwelgen, wenn einer von ihnen Geld erhält, die eben so leichtsinnig wie talentvoll, eben so arbeitsscheu wie genufssüchtig sind und mit kleinen Näherinnen, Stickerinnen, Putzmacherinnen Lust und Leid, Zimmer und Börse teilen. Hübsch geschrieben wie sie sind, machen diese Scenen beim Lesen immerhin Eindruck; es ist ein Stück Poesie darin. Sieht man jedoch das Zigeunerleben der verbummelten Männer und der verlorenen Mädchen auf der Bühne vor sich, so stöfst es doch feiner angelegte Naturen ab. Dazu kommt, dafs das Ganze des dramatischen Charakters entbehrt. Es sind lose aneinander hängende Scenen, deren dünnen roten Faden eine Art Traviata-Geschichte bildet. Der Dichter *Rudolf* verbindet sich für kurze Zeit mit Mimi, die brustleidend ist; dann rät er ihr, einen reichen Geliebten zu suchen, der sie besser pflegen könne, und sie findet das in der Ordnung. Eines Tages aber kommt sie zu ihm zurückgewankt, um auf seinem Bette zu sterben. — Denselben Stoff hat sich gleichzeitig *Leoncavallo* zu einem Texte gestaltet, und seine Oper soll hier im nächsten Jahre gegeben werden; die jetzige ist von *Giacomo Puccini* komponiert. Ihre Musik ist ihrem Wesen nach ganz die der Jungitaliener, stets bestrebt, dem Inhalte des Textes sich anzuschmiegen und selbst auf Kosten des Wohlklangs wahr zu sein. Das Orchester ist oft schreiend in seiner Färbung, schrickt vor keiner Dissonanz zurück und thut dem Ohre durch eine Anzahl offener Quintenfortschreitungen weh. Da, wo die Musik bewegte Volksscenen zu illustrieren hat, mufs man die geschickte Arbeit des Tonsetzers bewundern, die jeder Gruppe und jeder Hauptperson musikalischen Ausdruck giebt; es kommt aber dabei kein einheitliches Tonbild zu stande, und das bunte Treiben auf einer Strafse im lateinischen Viertel, welches den 2. Akt füllt, erscheint — wenigstens beim ersten Hören — als ein wüstes Durcheinander. Die Wahl des Stückes war schon deshalb nicht glücklich, weil viel lustiges Gespräch und komisches Geplauder darin vorkommt, was musikalisch zum Teil nicht auszudrücken ist, zum Teil der Musik wegen unverständlich bleibt. Wo es zu breiterem melodischen Ergusse kommt, da ist die Musik zwar nicht vornehm und das Gemüt ergreifend, aber doch eindringlich und die Nerven erregend. So gefällt das Werk denn dem grofsen Publikum einstweilen, besonders da es sehr gut gegeben wird. Frau *Herzog* als Mimi und Herr *Naval* als Rudolf bieten ganz hervorragende Kunstleistungen. — Die andere Neuheit »A Basso Porto« (Am unteren Hafen) von *Niccola Spinelli* wurde im »Theater des Westens« aufgeführt. Sie war mir dem Stoffe nach weit widerwärtiger als die andere. Doch auch die Musik, obschon sie mit grofsem Kunstgeschick gearbeitet ist, die grellen Dissonanzen vermeidet und sich durch reichere Melodik auszeichnet, hat trotz des grofsen Aufwandes orchestraler Mittel und Anforderungen an die Kraft der Singstimmen, auf mich keinen günstigen Eindruck gemacht. Ich meine nie so viel Tonkraft mit so wenig Wirkung angewendet gefunden zu haben. Die vielen anwesenden Italiener aber jauchzten vor Freude und hätten am liebsten jede lärmende Nummer zweimal gehört. — Die Helden des Stückes sind der Schurke Ceccillo und Mutter Maria. Vor langen Jahren waren sie ein Liebespaar, aber er wurde ihr untreu, und aus Eifersucht brachte sie die Nebenbuhlerin durch falsche Anklage in den Tod. Nun will jener ihren Sohn ins Verderben ziehen und ihre Tochter verführen, um sie der Polizei dann als Dirne anzuzeigen. Da er trotz des Flehens der Mutter, die ihn noch immer liebt, von der Rache nicht lassen will, bohrt sie ihm den Dolch ins Herz. — Als wäre es nicht genug mit der Schilderung des Elends in der untersten Volksklasse, dafs auch noch ihre Verbrechen zum Inhalte eines »Bühnenkunstwerkes« erwählt werden müssen! — Die dem Theater zur Verfügung stehenden Kräfte genügten nicht durchweg; das Orchester liefs zu wünschen. Die grofse Rolle der Mutter Maria gab Frau *Moran-Olden*, eine Sängerin mit gewaltiger Stimme und starkem Empfinden. Leider sang sie recht unrein und mit zu häufigem Glissando, als dafs man ihrer Kunstdarbietung, von der ich so oft ganz bedeutende Eindrücke empfing, diesmal hätte froh werden können. — Das Theater in Rede aber scheint an der Oper ein Zugstück zu haben. Es gastiert dort augenblicklich auch Herr *Bötel*, dessen Sangesfreudigkeit immer noch gröfser ist als seine Sangestüchtigkeit, und dessen hohe Töne den Mangel an tieferem Erfassen seiner Aufgabe noch weniger als früher vergessen machen, da sie zu häufig doch — nicht hoch genug sind. Rud. Fiege.

Leipzig. Volle zwei Wochen hindurch in der Zeit vom 13. bis zum 27. Juni nahm das Gastspiel der Solisten von der Königl. Stuttgarter Hofoper das Interesse aller Kunstfreunde lebhaft in Anspruch und bereitete ihnen eine Fülle schätzbarer Genüsse und Anregungen. Zum erstenmal seit seinem Bestehen hatte das Kunstinstitut aus Württembergs herrlicher Residenzstadt zum Wanderstab gegriffen und auf vierzehn Tage sein Zelt aufserhalb der heimatlichen Grenzpfähle aufgeschlagen; um so ermutigender und schwerwiegender die vollen Triumphe, die ihm von einem Publikum, das bekanntlich keinen Grund hat anspruchslos zu sein, frohbegeistert

dargebracht wurden. Kein Zweifel, die Stuttgarter bilden eine höchst schätzenswerte, den strengsten Mafsstab vertragende Kunstkorporation; wer in der Lage ist, die süddeutschen Opernverhältnisse auf Grundlage zuverlässiger Orts- und Personalkenntnisse mit einander vergleichen zu können, wird der Stuttgarter Oper einen Ehrenplatz zuweisen und nicht anstehen, sie in die Nähe der Münchener weitberühmten Hofoper zu rücken. Nicht nur dafs sie eine Reihe auserlesener Solokräfte besitzt wie in der jugendlich-dramatischen Sängerin *Elise Wiborg*, die vor einigen Jahren bereits in Bayreuth allgemeiner Aufmerksamkeit zum erstenmal bei ihrem Auftreten in Deutschland sich zugelenkt, ferner in *Anna Sutter*, einer sehr vielseitigen, auf grofse darstellerische Gewandtheit sich stützenden Soubrette, auf *Sophie Wesner*, *Helene Hieser*, die in pathetischen Rollen Hervorragendes leisten, während *Theo von Pessik* im Koloraturfach dereinst noch eine Palme zu erringen hoffen darf; nicht nur dafs sie in *Nicolaus Rothmühl* einen Heldentenoristen, der in der künstlerischen Durchbildung die meisten seiner Kollegen übertrifft, in der Stimmkraft und im elastischen Wohllaut mit dem Besten es aufnimmt, in *Anton Hromado* einen vortrefflich charakterisierenden Bassisten, in *Hans Pock* einen naturwüchsigen Bafsbuffo, in *Moritz Frauscher* einen markigen Episodenvermittler und in *Peter Müller* einen lyrischen- bez. Spieltenor ihr eigen nennt, bei dem sich ein prächtiges, wohlklangreiches jeder Unmanier fernbleibendes Material mit naturwahrer Empfindungs- und Ausdrucksweise aufs schönste verbindet. Und nicht nur dieser glänzende solistische Besitzstand macht den hohen Wert der Stuttgarter Hofoper aus, vor allem ist es die Vornehmheit des Geistes, der das ganze Institut beherrscht, und die Harmonie im ganzen Organismus, der ein souveränes Hervortreten des Einzelnen auf Kosten der Gesamtwirkung ausschliefst. Wie selten wird diese grofse Tugend selbst bei hochberühmten Korporationen angetroffen! Dadurch gewannen die zehn Opernabende der Stuttgarter ein ganz scharfes Gepräge, mochte es sich nun um Werke der ernsten oder heitern Muse des In- und Auslandes handeln. Sogleich mit »Tannhäuser«, der Eröffnungsoper führten sie sich unter Herrn Hofkapellmeister *Alois Obrist*, der sich als ein Dirigent von urbanen Umgangsformen und grofser Umsicht bei unserem Orchester aufs beste empfohlen, so rühmlich ein, dafs sie davon eine Wiederholung folgen lassen mufsten. »Freischütz«, »Hugenotten«, »Postillon von Lonjumeau«, »Lustige Weiber von Windsor«, »Sicilianische Bauernehre« (cavalleria rusticana) folgten und bestätigten den hohen Begriff, den man von der aufsergewöhnlichen Leistungskraft der Geister bereits am ersten Abend gewonnen hatte. Auch machten sie uns bekannt mit zwei Werken *Mascagnis*, die bis jetzt in Leipzig noch nicht zur Aufführung gelangt waren: die einaktige, lyrische Oper »Zanetto« brachte es nun allerdings infolge der äufserst lahmen Dialogführung und sehr matten, fast völlig von den Brosamen der »cavalleria« zehrenden Melodik kaum zu einem sog. Achtungserfolg, obgleich die Ausführung kaum einen erheblichen Wunsch unerfüllt gelassen. Ratcliff, die dreiaktige Oper, hielt bei ungleich reicherem und regsameren musikalischen Inhalt die Zuhörer mehr in Spannung, aber einen dauernderen Eindruck, eine wohlthuendere Wirkung läfst die durchaus verworrene, mit den Essenzen einer abgestandenen Spukgeisterromantik allzu reichlich gewürzte Handlung nicht aufkommen, und es ist sehr wohl begreiflich, dafs diese Oper nirgends festere Wurzeln zu schlagen vermocht hat: übrigens trägt auch hier das Beste die Züge der »cavalleria«, die den glücklichen Italiener nur allzu treulich wie sein Schatten begleitet und bis jetzt eine weitere Entfaltung seines Talentes nach anderer Richtung hin ausgeschlossen hat. Auch dieser Oper hatten die »Stuttgarter«, deren Gastspiel so leicht nicht dem Gedächtnis der Kunstfreunde entschwinden wird, eine vortreffliche Wiedergabe gesichert.

Bernhard Vogel.

Sondershausen, 24. Juni. Mit der Aufführung »Elias« von *Mendelssohn*, die gestern unter Mitwirkung unserer vortrefflichen Hofkapelle vor einer ungemein zahlreichen Zuhörerschar in der Trinitatiskirche stattfand, hat der Cäcilienverein seinen guten Ruf gefestigt und einen erneuten Beweis dafür erbracht, dafs er energisch und zielbewufst darauf ausgeht, den Chorgesang auf die möglichste Höhe von Vollkommenheit zu heben. Das überaus schwierige Werk war durch den unermüdlichen Eifer des Dirigenten, Herrn *Liese* in allen Teilen auf das gewissenhafteste einstudiert, und so konnte es denn nicht fehlen, dafs sowohl die Einzelgesänge wie die mit gefährlichen Klippen reichlich bedachten Ensemblesätze mit peinlichster Exaktheit und ganz den Intentionen des Komponisten entsprechend, wiedergegeben wurden. Die Solisten und zwar als Mitglieder des Vereins die Damen von G., *Thomas*, *Krause* und *Spohr* und die Herren *König* und als Gast *Cianda* thaten sämtlich ihr Bestes, um die Wirkung des erhebenden Werkes auf das Höchstmafs zu steigern. Von besonderem Interesse war der Elias des Herrn *Cianda*, eine mit sorgfältigster Beobachtung aller einzelnen Schönheiten und tiefster Empfindung gepaarte Leistung, die uns den Wunsch nahe legt, dem in allen Lagen wohlklingenden, gutgeschulten und ausgiebigen Bariton des Sängers öfter hier zu begegnen. Der Cäcilienverein hat eine mühevolle, aber segensreiche Arbeit hinter sich; möge er, unterstützt, durch die ihm ganz gehörende Gunst des Publikums, seinem schönen Ziele weiter erfolgreich zustreben.

— Am 29. Juni, 1. Juli und 2. Juli fanden die Prüfungs-Aufführungen im Fürstlichen Konservatorium der Musik unter Direktion des Herrn Prof. *Schroeder* statt. Das Programm des ersten Abend bestand aus acht Nummern; man hörte das Sextett für Streichinstrumente von *Raff*, den ersten Satz des G moll-Konzertes von *Mendelssohn*, das F moll-Konzert von *Weber*, das A moll-Konzert von *Grieg*. Dasselbe wurde von einem jungen Amerikaner *Louis Sturm* gespielt und war diese Leistung die beste des ersten Abends. Ferner traten als Solisten im Geigenspiel ein Herr *Dohrn* und *Rentz* auf. Ersterer spielte die Romanze von *Bruch*, *Rentz* den ersten Satz aus dem *Mendelssohn*schen E moll-Konzert. Zwei Schülerinnen Frl. *Klee* und Frl. *Spohr* boten als Sängerinnen nichts Bemerkenswertes. — Das Programm des zweiten Abends wurde durch das Quartett Es dur für Klavier von *Robert Schumann* eingeleitet, dann gelangte »Die Norwegische Rhapsodie« von *Swendsen* zur Aufführung. Der Geiger *Max Merbach* aus Langensalza spielte das Violin-Konzert von *Wieniawski*, als Klarinettist trat *Albert Arndt* mit dem Konzert Es dur von *Bärmann* auf. *Franz Peine* spielte den ersten Satz des *Beethoven*schen G dur-Konzerts. Frl. *Barkhausen* bot mit dem ersten Satze des Klavier-Konzertes in A moll von *Robert Schumann* eine bemerkenswerte Leistung. — Die Schlufsprüfung bot durchweg ganz Vorzügliches. Das Eleven-Orchester brachte den ersten Satz der B dur-Symphonie von *Gade* unter Leitung des *Eugen Ladezank* zur Aufführung. Frl. *Trode* spielte den ersten Satz aus dem Es dur-Konzert von *Beethoven*. Herr *Schneppe* spielte das Klavier-Konzert Es dur von *Liszt*. Ferner hörten wir noch ein Flötenkonzert von *Fürstenau*, vorgetragen von *Otto Röll*, sowie ein Phantasiestück für zwei Trompeten mit Orchesterbegleitung, geblasen von den Herren *Hundt* und *Keitel*. Dem Prof. *Schroeder*, sowie den anderen Herren, Konzertmeister *Corbach* und dem Pianisten *Herold* mufs an dieser Stelle gedankt werden für die Verdienste, welche sich genannte Herren um dieses junge aufblühende Institut errungen haben.

P. v. E.

Aus Bayern. Am 6. Juli d. J. hielt der Kirchengesangverein für die evangelische Kirche Bayerns seinen vierten Vereinstag in Erlangen ab. Früh 8 Uhr fand in der Neustädter Kirche eine liturgische Morgenandacht und nachmittags 4 Uhr ein Fest-Hauptgottesdienst mit Predigt statt. Die Chorgesänge, welche bei diesen Gottesdiensten unter Leitung des Universitätsmusikdirektors *Oechsler* zur gelungenen Ausführung kamen, waren: Agnus dei von *H. L. Hasler* — Kommt herzu, lasset uns dem Herrn frohlocken von *A. Becker* — Wenn ich dich nur habe von *Reinh. Succo* — Wie ein Hirsch schreiet nach frischem Wasser von *J. G. Herzog*. Das Orgelspiel lag in den Händen des Musikdirektors *Schmidt* in Rothenburg. Nach dem Morgengottesdienst hielt der Vorstand des Vereins, Dekan Dr. *Herold* aus Schwabach, einen interessanten Vortrag über »Das Buch des Cantors bei Sct. Sebald in Nürnberg 1599«, dem sich Anträge und Besprechungen von seiten der Vereinsmitglieder anschlossen. Der eigentliche Zweck solcher Kirchengesangvereins-Feste ist die Hebung des kirchlichen Chorgesangs und allmähliche Vermehrung der lokalen Singchöre. Möge hierin auch der Erlanger Vereinstag einen guten Erfolg haben. —

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



I. Jahrgang.
1897.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 9.
Ausgegeben am 1. Sept. 1897.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Ludwig Meinardus als Kirchenmusiker.

Von **Fritz Lubrich,** Kantor und Musikredakteur in Peilau.

Der letzten Tonkünstler einer, die noch zu *Robert Schumann* und *Felix Mendelssohn-Bartholdy* in direkten Beziehungen gestanden, war *Ludwig Meinardus.* Die Übernahme der Redaktionsgeschäfte der Leipziger Musikzeitschrift »Die Orgel« (1889) brachte mich mit *Ludwig Meinardus* in regen musikwissenschaftlichen, brieflichen Verkehr, der im Laufe der Zeit die freundschaftlichsten Saiten anschlug, besonders nachdem der Meister von einer durch mich erfolgten Aufführung seines Oratoriums »Emmaus« erfahren hatte. Auf Grund der freundschaftlichen Beziehungen war es mir möglich, Näheres über das Leben, Schaffen und Leiden desselben zu erfahren. Unser Meister selbst blieb in seiner Bescheidenheit am liebsten im Verborgenen und war ein Feind alles Gerühmtwerdens. Geboren am 17. September 1827 zu Hooksiel an der oldenburgischen Küste, wo sein Vater Beamter war, besuchte er zu Jever, wohin sein Vater versetzt wurde, das Gymnasium durch alle Klassen. Die Eltern entwickelten die in ihren Kindern schlummernden musikalischen Anlagen. Jedoch war ein fördersamer Musikunterricht in dem Städtchen nicht zu erlangen; die Violoncellstudien des Knaben leitete ein Violinspieler, der dortige Stadtmusikus. Zum Studium der Theologie bestimmt, strebte *Meinardus* aber mit ganzer Seele danach, Musiker zu werden, weswegen er jedoch mit seinem liebevoll besorgten Vater, der aus praktischen Gründen widerstrebte, schwere Kämpfe zu bestehen hatte, bis *R. Schumann,* dem *Meinardus* Kompositionsversuche eingesandt, den Vater bestimmte, den Wünschen des Sohnes nachzugeben. *Schumann* verschaffte ihm durch Empfehlung an *Mendelssohn* 1846 Aufnahme im Konservatorium zu Leipzig. Auf den Rat *C. F. Beckers,* seines Lehrers im Orgelspiel, verliefs *Meinardus* jedoch 1847 schon wieder die Anstalt, um unter der Leitung des nachmaligen Kapellmeisters *A. C. F. Riccius* sein Studium fortzusetzen und gleichzeitig an der Universität humanistische Vorlesungen zu hören. 1849 ging *Meinardus* nach Dresden, wo er einen kurzen, aber belehrenden Verkehr mit *R. Schumann* unterhielt. Nachdem er eine kurze Zeit eine Hauslehrerstelle in Kaput bei Potsdam bekleidet hatte, begab er sich zur Fortsetzung seiner Studien nach Berlin, wurde aber ausgewiesen (1850), weil man ihn irrtümlich in politische Händel verwickelt glaubte. Er ging zunächst nach Weimar, wo er im nahen Verkehr mit *Liszt* mehrere Monate verweilte. In den fünfziger Jahren wurde er vom Grofsherzog von Oldenburg dekoriert und 1862 zu dessen Musikdirektor ernannt. Da *Meinardus* in *Liszts* zauberhafter Nähe Gefahr für seine Selbständigkeit fürchtete, flüchtete er vor dem Einflufs des Meisters, der ihm nachmals doch seine Gunst nie entzogen hat. *Meinardus* übernahm nun eine Theater-

Kapellmeisterstelle zu Erfurt und Nordhausen und kehrte dann nach Berlin zurück, wo er unter *A. B. Marxs* erspriefslicher Leitung seine musikalischen Studien vollendete. Seinem wohlwollenden Freunde *R. Franz*, mit dem er schon jahrelang in persönlichem oder brieflichem Verkehr stand, verdankte er schätzenswerte Einsichten in das Wesen der Kunst, namentlich auch die ersten Anregungen zur Selbstkritik, die seinem Schaffenstriebe die Richtung auf geistliche Kunststoffe gab. Von 1853—1865 leitete er die Singakademie in Grofs-Glogau und wurde danach vom Hofkapellmeister *J. Rietz* nach Dresden als Lehrer an das Konservatorium berufen. Hier fand *Meinardus* Mufse, seinen »Luther« zu schreiben und sein Oratorium »Petrus« noch einmal zu überarbeiten. 1874 erhielt er einen Ruf als musikalischer Referent des »Hamburger Korrespondenten« nach Hamburg, dem er folgte. In der neuen *Wagner*schen Tonkunst glaubte *Meinardus* eine Gefahr für das Ideal der deutschen Tonkunst, wie auch eine Schädigung der deutschen Volksseele erkennen zu müssen. Deshalb trat er bei aller Hochachtung und Bewunderung für *Wagners* Genius und seine Leistungen dieser überwältigenden Zeiterscheinung in seiner publizistischen Wirksamkeit unentwegt mit Ton und Wort entgegen. Auch den zunehmenden Einflufs des Auslandes auf die deutsche Bühne strebte er zu gunsten der deutschen Kunst zu bekämpfen. Als das Verhältnis zum »Hamburger Korrespondent« sich löste, fühlte *Meinardus* das Bedürfnis, sich in die Stille zurückzuziehen. Er folgte im Mai 1887 auf Verwendung des Herrn *Gottfried Bansi*, eines grofsen Fabrikanten und streng kirchlich-konservativen Mannes, dessen Anregung und lebhafter Unterstützung die Gründung der Bodelschwinghschen Anstalten wesentlich zu verdanken ist, einem Ruf nach Bielefeld, wo er die Aufgabe übernahm, einen »Gesangchor der Zionskirche« in den Bodelschwinghschen Anstalten zu gründen und zu leiten. Dieser Chor mufste damals erst geschaffen werden. Wesentlich die Schwestern der Anstalten nahmen daran teil. Es war und blieb deshalb ein kleiner Chor, aber die Anregung zu den letzten Kirchengesangskompositionen unseres Meisters ist aus dieser Beschäftigung hervorgegangen. In dieser Zurückgezogenheit von der Welt widmete *Meinardus* seit 1887 seine Mufse musikalischen und litterarischen Arbeiten. Nicht unerwähnt bleibe die Gattin des Tonsetzers, eine Schwester des jetzt noch lebenden Generals *von Conrady*. Sie war eine hochbedeutende Persönlichkeit, die ganz in der hingebendsten Liebe zu ihrem Gatten und in dem Schaffen mit ihm aufging, die seinen Schaffensdrang anzuregen wufste und manche Härte seines Charakters auszugleichen verstand. Ein schöneres, harmonischeres geistiges Zusammenleben kann man sich nicht denken. Von seinen veröffentlichten Arbeiten sind für gegenwärtigen Zweck folgende zu nennen.

Op. 4 u. 14. Biblische Gesänge. (Op. 4, Heft I. Op. 14, Heft II.) Verlag von Jul. Friedländer in Berlin, nachmals Schlesinger. (*R. Linau.*)

Op. 6. Deutsche Mefsgesänge für 4stimmigen Chor und Orgel. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Op. 19. Passionslied von *Paul Gerhardt* für Chor, Solostimmen und Orchester, eventl. mit Orgel. Part., Klavier-Auszug und Singstimmen. C. F. Peters, Leipzig.

Diese Arbeit entstand gegen Ostern 1855 und wurde für die Singakademie zu Grofs-Glogau geschrieben. Dieselbe wies das Werk jedoch bei der ersten Probe zurück wegen des »pietistischen« Inhalts. Einige Freunde aber überraschten den Komponisten am 17. April desselben Jahres, indem sie das Tonstück hinter seinem Rücken einstudiert hatten und es im Saale des Glogauer Arbeitshauses unter Leitung des Kantors *Fischer* vor einer kleinen geladenen Zuhörerschaft aufführten. Im Winter 1861 arbeitete *Meinardus* das Manuskript um, worauf es dann 1863 am Gründonnerstage seitens der Singakademie zu Glogau als Ostermusik doch noch aufgeführt wurde.

Op. 23. Simon-Petrus. Oratorium. C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig. 1891.

Op. 24. Gideon. Dramatisches Oratorium nach Worten der h. Schrift. A. F. Cranz, Bremen. Klavier-Auszug und Singstimmen erschienen im August 1868, nachdem das Werk einer völligen Umarbeitung unterzogen war.

Op. 25. König Salomo. Dramatisches Oratorium nach Worten der heil. Schrift und mit freier Benutzung des gleichnamigen Dramas von *Klopstock*, A. F. Cranz, Bremen, 1865.

Op. 36. Luther in Worms. Oratorium. C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig.

Auf seinen Wunsch lernte Liszt in Weimar die Partitur 1873 kennen und nahm eine Aufführung des Werkes zu Weimar in Aussicht. »Ihr Chorwesen macht Ihnen niemand nach«, sagte der Meister bei Durchsicht des Oratoriums. Die Aufführung fand in Weimar statt am 23. Juni 1874 in der dortigen Stadtkirche. Prof. *Karl Müller-Hartung* dirigierte. Am 28. Juni 1875 folgte eine Wiederholung; derselben wohnte der ganze Weimarische Hof und *Franz Liszt* bei.

Op. 46. Emmaus. Kirchliches Oratorium für Chor, Solostimmen, Gemeindegesang und Orgel. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Op. 48. Kantate auf Christi Geburt, für Chor, Gemeindegesang und Orgel. Schriftenniederlage der Anstalt Bethel, Bielefeld.

In Sammlungen zerstreut Motetten, Orgelpräludien u. a. m.

In das Jahr 1894 fällt die Vollendung einer grofsen biographischen Arbeit: »*Die Häfsler.*« Für den vergessenen Musiker *Johann Wilhelm Häfsler* Interesse zu erwecken, ihn dem deutschen Volke

wieder lebendig zu machen, hat der Entschlafene seit Jahrzehnten für eine seiner Lebensaufgaben gehalten und unermüdlichen Fleiſs und viele Opfer an die Erfüllung dieser Herzenspflicht gewandt. Leider blieben jedoch alle Bemühungen, das Werk der Öffentlichkeit zu übergeben, zum Schmerze des Verstorbenen ohne Erfolg, da sich der Herausgabe der Biographie und einer für später beabsichtigten neuen Auflage der *Häſsler*schen Musikwerke zu groſse Schwierigkeiten in den Weg stellten.

Von den zahlreichen litterarischen Werken *Meinardus'* möge hier nur die Biographie *Mozarts* genannt werden, welche viel gelesen wird. Auch von den weltlichen Kompositionen kann hier nicht die Rede sein; doch hören wir, daſs der umfangreiche Nachlaſs *Meinardus'* gerade deren sehr viele aufweist, zum Beispiel zwei fertige Opern und mehrere groſse Werke für Chor, Soli und Orchester.

Der Schwerpunkt seines musikalischen Schaffens lag im biblischen Oratorium, und hierin wird er neben *Martin Blumner* und *Franz Liszt* in die vorderste Reihe der Oratorien-Komponisten der Neuzeit gestellt. Der Haupterfolg von *Ludwig Meinardus* beruht auf seinen »Luther in Worms«, ein Oratorium, welches mit Glück und Wirkung einen der dankbarsten und volkstümlichsten Oratorienstoffe behandelt, der in Deutschland gebracht werden kann und das dem Komponisten im Jahre 1883, dem Jubeljahre des 400jährigen Geburtstages Luthers, zu dessen Verherrlichung es geschrieben wurde, unter den Freunden kirchlicher und geistlicher Musik zu hohen Ehren verhalf. Auch das der Entstehung nach älteste Oratorium des Komponisten »Simon Petrus«, sichert demselben einen Ehrenplatz unter den Komponisten, welche Werke dieser Gattung geschrieben haben. »Die Musik des Komponisten ist nicht ohne künstlerische Besonderheit. Ihre Hauptbedeutung ist geschichtlicher Natur, insofern als sie stärker und entschiedener als alle anderen Werke der *Mendelssohn*schen Schule direkt und äuſserlich ersichtlich auf die Erbauung ausgeht. Die Oratorien von *Meinardus* vertreten den Typus des Choraloratoriums in der ausgeprägtesten Form.«[1])

Auch sein kleineres Oratorium »Emmaus«, wie seine neuere »Kantate auf Christi Geburt« verdanken ihre Form der Hoffnung, unsere schöne deutsche Tonkunst von der fernen, einsamen Höhe akademischer Abgeschlossenheit auf die breitere Basis des frischpulsierenden Volkslebens herabzusetzen und zugleich durch das thätige, gleichberechtigte Zusammenwirken der Gemeinde und eines Liturgen am Altar mit Chor und Orgel dem Gottesdienste neue Lebensenergie einzuhauchen. Während das Oratorium oder die Kantate die erbaulichen Thatsachen biblischer Heilsgeschichte in der Form eines ideellen Dramas weit lebendiger und anschaulicher vergegenwärtigt, als es die pure monotone Vorlesung des Geistlichen vermag, gewinnt die Gemeinde ein unmittelbares persönliches Verhältnis zu den Geschichten, indem sie die empfangenen Eindrücke und Gedanken in Choraldichtungen und bekannten Liederweisen selbst austönen läſst, anstatt das durch exegetische Ausführungen der Predigt geschehen zu lassen, deren seelische Wirkung erst durch die schwankende Auffassung des Verstandes und Denkvermögens — und wie vielseitig verschieden ist das! — vermittelt werden muſs. Auch die Choräle erhalten durch ihre lebendige Beziehung auf die dramatische oder epische Situation eine anregendere und tiefer wirkende Bedeutung, als wenn sie der Predigt und Altarhandlung gleichsam nur zum Rahmen dienen müssen. Passende, an zulässigen Satzschlüssen des Oratoriums eingelegte Schriftlektionen tragen dann dazu bei, der Aufführung den Konzert-Charakter zu nehmen, sie zu einem der drei Faktoren eines solchen Gottesdienstes — Geistlichen, Gemeinde, Chor — zu erheben und den Gottesdienst seiner isolierten Stellung zu erledigen, um ihn als Ausdruck des Gemeindebewuſstseins der christlichen Gemeinde wert und teuer zu machen.

Am 10. Juli 1896 nahm der Tod unserem Meister die Feder aus der Hand und zerschlug ihm seine Leier. »Es klingt nicht mehr in seinem Herzen, und sein Mund ist stumm«, so klagt der vor mir liegende und von der geliebten Nichte des Entschlafenen verfaſste Nekrolog, aber über seinem Antlitz liegt noch das Wort der seligen Hoffnung und gläubigen Gewiſsheit: »Ich will singen von der Gnade des Herrn ewiglich.« Hat man ihn hier in dieser Zeit oft genug verkannt und nicht verstanden und seine Werke manchmal kalt beiseite geschoben, droben der Herr läſst sich jetzt wohlgefallen das Opfer seiner Lippen; hat er hier unter den Menschen verstummen müssen, droben im höheren Chor der Seligen, die den Thron des Lammes umstehen und in den Chor der Seraphinen lallend mit einstimmen, reicht ihm ein Sangmeister des himmlischen Heiligtums eine neue Harfe, und mit verklärter Schönheit und in ewiger Harmonie singt er von der Gnade des Herrn ewiglich, ewiglich.«

[1]) *Kretzschmar*, Führer durch den Konzertsaal. II. Abteilung. 2. Teil.

Die Kunstformen des Sologesanges mit Begleitung.

(Recitativ — Arie — Ensemble — Lied)

in kurzgefafster Darstellung.

Von Professor **Emil Krause.**

I.

Recitativ und Arie bis zu Mozart.

Die in jeder Beziehung reiche, fast allen Zweigen der Vokalmusik sich zuwendende Komposition des Sologesanges, zerfällt in »Recitativ«, »Arie«, »Ensemble« und »Lied«, welche ihre bestimmt sich abgrenzenden Abarten haben, nicht nur in ihrer einstimmigen Setzung, sondern auch in der für mehrere Stimmen. —

Die älteste Fassung des Sologesanges ist das Recitativ. Nach den Überlieferungen, die man von der griechischen Musik hat, ist es wahrscheinlich, dafs diese Gesänge, wie auch die der anderen Völker, nichts anderes als musikalische Recitative waren. Das Recitativ bildete sich aus der Monodie und hat bis in unsere Tage einen mehrfach bedeutsamem Entwickelungsgang durchgemacht, wenn auch in den letzten Decennien gesanglich nicht immer zu seinem Vorteil. Es ist diktierend geblieben für den Sologesang überhaupt, denn aus ihm entwickelten sich die abgeschlossenen Formen des Kunstgesanges, die Arie und das Lied. Das Recitativ (der Redegesang) giebt den Ausspruch einer das Gemüt beherrschenden Stimmung und steht in seiner freien Fassung zwischen Deklamation und wirklichem Gesang. In seiner deklamatorisch freien Sprache führt es in die sich nach und nach klar kundgebende Situation ein, woraus hervorgeht, dafs es diese eigentlich erst vorbereitet. Bevor die Arie, der Höhepunkt der Kunstform des Sologesanges, sich entwickelte, hatte das zu derselben führende Recitativ eine Ausbildung durchzumachen, aus der dann die Arie in ihrer abgeschlossenen Form hervorgehen konnte. Die erste Art des Recitativs datiert lange vor der Zeit der durch die Venetianer, Anfang des 17. Jahrhunderts entwickelten Instrumentalmusik, die zweite und dritte Art entstanden allerdings schon um 1570, bildeten sich aber erst besonders durch *Claudio di Monteverdi* (1568—1643) etc. aus. Grofse Verdienste um die auf den Ariosostil hinweisende und mithin den melodischen Gesang als Ausdrucksmittel bevorzugende vielseitigere Ausbildung des Recitativs, erwarb sich besonders *Lodeviko Viadama* (1565 bis 1645), nach ihm unter vielen anderen *Carissimi* 1604—1674). Hatten schon die ersten Oratorien und Opern aus der florentinischen und venetianischen Schule, vertreten durch eine ansehnliche Reihe namhafter Komponisten, dem melodischen Flufs der Gesänge Vorteile zugeführt, so geschah dies weiter erfolgreich von *Viadama*, der in seinen, leider heute fast gänzlich vergessenen »Geistlichen Kantaten«, wesentlich dem Sologesang neue Wege eröffnet. Diese Werke, wenn auch nicht selten noch melodisch steif, geben wie die Solosätze in den Oratorien *Carissimis*, bestimmte Hinweise auf die sich von *A. Scarlatti* (1649—1725) aus mehr und mehr entfaltende Reichhaltigkeit des gesanglich absolut schönen Stils. Die in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts unternommenen Versuche, den Redegesang abwechslungsreicher zu gestalten, waren somit nicht ohne Einflufs auf die Verschönerung desselben geblieben, und es entstand nun jene Art des Recitativs, die sowohl Melodie als freie Deklamation in einem Satze enthaltend, auf die Arie hinführte, das Arioso; dies hatte jedoch noch den vorwiegend liedartigen Charakter infolge der noch knappen melodischen Ausgestaltung. Der so entstandene Stil des Recitativs wurde noch weiter gepflegt, als die Arie sich zur reichsten Blüte entfaltet hatte. Dafs dieser Stil des Arioso noch in unserer heutigen Musik fortbesteht, ist gewifs ein Beweis für seine Bedeutung; in neuerer Zeit haben jedoch das Arioso und namentlich das »Lied« leider die in sich abgeschlossene »grofse Arie« fast vollständig verdrängt, da den neueren Komponisten mehr oder weniger die Fähigkeit versagt war, eine breit sich ausspinnende Cantilene, wie sie die Arie fordert, in kunstgerechter Abrundung und Insichabgeschlossenheit zu schaffen.

Das Recitativ tritt in allen gröfseren Vokalwerken, bei denen Solostimmen engagiert sind, auf und bildet nicht selten einen wichtigen Bestandteil derselben. Sein eigentliches Heim hat es jedoch vor allem in der dramatischen Musik. In den religiösen Kompositionen erscheint es allerdings auch in der ihm eigenen freien Fassung, noch mehr aber dies in der Oper, wo der Sänger und Darsteller sich weniger als in der Kirchenmusik, an die vorgeschriebene rhythmische Einteilung zu halten hat. Ist auch immerhin die Notierung im vollständig klaren Rhythmus gegeben, so ist doch dies als nur äufserlich mafsgebend für den Notenwert der einzelnen Aussprüche aufzufassen. Bindet sich der Interpret bei der Übermittelung religiöser Werke vorzugsweise streng-rhythmisch an das Vorgeschriebene, so erscheint es geboten; in der Oper hat er sich jedoch freier zu ergehen und sich mehr Freiheit im Rhythmus zu erlauben, was mit darin begründet liegt, dafs die Darstellung mit dem Gesang zusammen zu wirken hat. — Es ist dem Sänger freilich auch in der Darbietung kirchlicher Musik

eine gewisse Selbständigkeit im Gesange gestattet; auch hier kann er einzelne Abänderungen im Notentext wagen, doch nur soweit diese nicht stören, mehr noch kann dies in der Oper geschehen, doch mufs alles, ob hier oder dort mit den Aufzeichnungen des Komponisten in musikalisch ästhetischem Einklange bleiben. Je nach der Individualität der Stimme ist es dem Sänger gestattet, sich diese oder jene Stelle abzuändern und kleine melismatische Varianten einzufügen. Änderungen dieser Art sind auch zulässig bei der Arie, und hier namentlich dann, wenn der mehrfach auftretende Hauptteil derselben sich nach dem kürzeren Mittelsatze wiederholt. Über die Kunst wie die älteren Recitative und Arien von den Interpreten mit Verzierungen und sonstigen, den Ausdruck hebenden Veränderungen vorgetragen wurden und heute vorzutragen sind, ist die Tradition in unserem Zeitalter verloren gegangen. Einzelne Werke wie *J. Adam Hiller* (1728—1804), »6 Arien verschiedener Komponisten, wie sie zu singen und zu verändern sind« (Leipzig 1778), geben hierüber Mitteilung. *Gevaert* (geb. 1828) giebt in seiner wertvollen Sammlung älterer italienischer Arien »*Les gloires d'Italie*« (Paris) manche Hinweise hierauf, ebenso in seiner Sammlung »Klassisches Repertorium« (Leipzig, Junne). Zu denjenigen, die Genaues über diesen wichtigen Teil der Gesangskunst zur Kenntnis gebracht haben, gehört Dr. *Chrysander,* dessen melismatische Einfügungen zu den Arien *Händels,* gelegentlich der Debora, Herakles, Esther etc. Aufführungen in Mainz, Hamburg, Leipzig, Düsseldorf und München (1895—97) — als vollgültige Belege für die Richtigkeit derselben gelten können. Hat doch *Händel* selbst manches hierauf Bezügliche zu einzelnen seiner Arien angegeben. Weiteres findet man über diesen Gegenstand (wenn auch in Bezug auf den mehrstimmigen Satz) in *Chrysanders* beiden Abhandlungen über »Ludovico Zacconi (um 1600) als Lehrer des Kunstgesanges« in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892—93. — Die Recitative der älteren Komponisten, namentlich, wie auch vieles in den Arien, geben gewissermafsen nur die leitende Skizze, wonach der intelligente Sänger sich zu richten hat, wogegen die neueren Tonsetzer von *Haydn* und *Mozart* an, dieselben einschliefslich der Verzierungen, genau vorschreiben. — Dies hat seinen Grund darin, dafs man früher in die kunstgerechte Ausführung des Vortragenden mehr Vertrauen setzen konnte, wovon man leider in der neueren Zeit Abstand nehmen mufste.

Im vorigen Jahrhundert und noch später widmeten sich nur diejenigen dem Sologesange behufs öffentlichen Vortrages, denen aufser der unerläfslich tonlichen Beanlagung noch eine bildungsfähig musikalische zu Gebote stand. Heute meint dagegen jeder singen zu können, der nur einen halbwegs tragweiten Ton in der Kehle hat, gleichviel ob die übrigen zu einem wirklichen Kunstgesang erforderlichen Bedingnisse vorhanden sind. So weit auch immerhin der heutige Kunstgesang, dank der Pflege gediegener Gesangsmeister gediehen ist, steht er doch erheblich zurück gegen das, was früher in demselben geleistet wurde. Infolge der geringeren Fähigkeit der meisten heutigen Sänger sind die künstlerisch bedeutsamen Formen der Sologesangskomposition und unter ihnen vornehmlich die Arie mehr und mehr vom Repertoire der Konzertmusik geschwunden. Hierzu hat noch wesentlich die sich gesteigerte Entfaltung und vielfache Pflege des Liedes mit Klavierbegleitung beigetragen.

In ältester Zeit galt die Bezeichnung »Arie« für jedes kurze, eine leicht verständliche Melodie bietende Vokal- oder Instrumentalstück. Auch in der Poesie war die Benennung »Aria« bei kurzen Gedichten üblich. Die Gesangsarie wurde von einer Singstimme ausgeführt, zu der Cembalo (Klavier) und einzelne Streichinstrumente die harmonische Begleitung interpretierten. Selbst für mehrstimmige Vokalsätze kam die Bezeichnung »Aria« vor. Noch heute wird sie mancher Melodie beigelegt, die weit entfernt von dem ist, was man in Bezug auf die Kunstform unter »Arie« versteht. Im 16. und 17. Jahrhundert belegte man vorzugsweise Lieder heiteren Charakters mit dieser Bezeichnung. Im Klaviersatz trat die »Aria« in der zweiteiligen Liedform auf, in den Partiten und Suiten eines *Händel* und *Bach* z. B. als »Air« und »Double« (Thema mit Variationen). Ihre Hauptbedeutung aber hat sie für den in breiter Form gehaltenen Sologesang. — Wie die ältesten Recitative wurden auch die ältesten Arien oft nur zum einfachen Generalbafs gesungen. Man gab den akkordlich ausgearbeiteten Generalbafs beim Recitativ auf der Orgel oder dem Klavier, wogegen die Partie derselben bei der Arie, um Unterschiede in der Klangwirkung zu schaffen, für Streichinstrumente (mit oder ohne Klavier) ausgeführt wurde. Auch trat das Ritornell (Vor-, Zwischen- und Nachspiel) erst bei der Arie auf. —

Die Arie erscheint als lyrisch dramatisch »grofse Arie mit da capo« und als »Arie mit freier Repetition oder ohne dieselbe«. Die erste Art wird wie die zweite von allen älteren bis neueren Meistern vertreten. Der grofsen zweiteiligen Arie liegen Textwechsel und feste Gliederung der einzelnen Teile zu Grunde. Durch die ihr namentlich von den, aus der neapolitanischen Schule hervorgegangenen Komponisten, zu Teil gewordenen melismatischen Ausschmückungen, wie durch die ihr von den Sängern beigefügten Einlagen, wurde sie zur Bravourarie, aus der sich die Concertarie ergab. Leider aber verlor sie dadurch Erhebliches von ihrer speziell musikalischen Bedeutung, da man in der Bevorzugung melismatischer Einfügungen oft zu weit ging. Die ersten Keime der grofsen Arie finden

sich bereits im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts. Als Begründer der eigentlichen Arie wird jedoch erst derjenige angesehen, der Ausgang des 17. Jahrhunderts die berühmt gewordene neapolitanische Schule ins Leben rief, *Allessandro Scarlatti*, wenngleich sich schon bei den früheren Meistern Hinweise auf dieselbe finden, was mit der höheren Bedeutung, die das Recitativ bei *Carissimi* bekommen hatte, zusammenhängt.

Dem Recitativ mit Generalbaſs folgte zu Ende des 17. Jahrhunderts eine neue Fassung desselben, indem man auch hier wie bei der Arie in den Momenten, wo der Inhalt des Textes ein Pausiren des Gesanges hervorrufen konnte, kleine Ritornelle einfügte. Das begleitete, durch Zwischenspiele unterbrochene Recitativ ist eine Schöpfung des um die Entwickelung des Sologesanges höchst verdienstvollen Maestro *Scarlatti*. Bisher war die allgemeine Annahme, daſs *Scarlatti* in seiner Oper »Theodora« (1693) das accompagnirte Recitativ zuerst eingeführt habe. Aber diese Behauptung hat, wie so vieles in der Geschichte der Oper, einer dem andern gedankenlos nachgeschrieben. Schon vor geraumer Zeit hat jedoch *Chrysander* dargelegt, daſs in der genannten Oper überhaupt kein derartiges Recitativ vorkommt und zugleich wurde von ihm bewiesen, daſs *Scarlatti* das accompagnirte Recitativ wirklich zuerst einführte, nämlich in der um 1690 entstandenen Oper »La Rosaura« (siehe neue Ausgabe der Partitur, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1885). Diese von *Scarlatti* ins Leben gerufene mannigfaltigere Fassung des Recitativs, wie die der Arie, welche für die Zukunft nicht nur in der dramatischen, sondern auch in der kirchlichen Musik beibehalten wurde, ist es, aus der sich nicht nur die schon angeführte Bravour- und Konzertarie, vielmehr auch die für die dramatische Musik so auſserordentlich wirksame »Scene« entwickelte und weiter ausbildete. Im Recitativ wird, durch die reichere Abwechslung hervorgerufen, somit noch mehr als dies früher geschehen, gleichsam der die Situation angebende Vorgang festgestellt, der sich dann endgiltig in der Arie ausspricht und musikalisch ästhetisch zum Abschluſs gebracht wird. *Scarlattis* Arie ist wie die der gleich hoch begabten Zeitgenossen und Nachfolger der seelische Erguſs eines ausströmenden Herzens. Es spricht sich in ihr eine Gefühlsstimmung aus, die das Gemüt in doppelter Weise gefangen hält, sowohl nach Seite der musikalischen Erfindung, wie im Bezug auf die absolut bedingte ästhetische Form. Daſs der Arie ein nur wenig Verschiedenheit bietender Text zu Grunde liegt und der Wortlaut desselben mehrfach wiederholt wird, findet seine Erklärung darin, daſs sein Inhalt nur dann endgiltig zu musikalischer Verbildlichung gebracht werden kann, wenn sich derselbe tonkünstlerisch mannigfaltig, auf Grund weniger Worte zu ergehen hat. Für die Textveränderung im zweiten Arienteil ist eine musikalisch knappere Form gewählt, damit sich der Hauptsatz in seiner gröſseren Ausdehnung gegen den Zwischensatz abhebt. Mithin erscheint der zweite, kleinere Teil der Arie als Zwischensatz, auf den dann der erste, bereichert durch melismatische Veränderungen (seitens des intelligenten Interpreten) folgt und die Arie zum Abschluſs bringt. Da das Recitativ auf Texteswiederholungen verzichtet und der Schwerpunkt desselben auf die Deklamation einer längeren Rede fällt, motiviert dasselbe für die Arie das längere Verweilen und Wiederholen weniger Texteswortc. Leider sind von *Scarlattis* Arien nur verhältnismäſsig wenige in praktischen Ausgaben dem Publikum zugänglich gemacht. Gleiches gilt von den Kompositionen des *Viadama, Carissimi, Cesti, Monteverdi* und vielen andern. Zu den besten der Neudrucke klassischer Arien gehören die schon genannten Sammlungen von *Gevaert* »*Les gloires d'Italie*« (Paris) und »Klassisches Repertorium« (Leipzig), die bei Riccordi erschienenen Sammlungen, das Barbi-Album und anderes mehr.

Nach der heutigen Anschauung, die man von den gröſseren Formen des einstimmigen Sologesanges infolge der sich weiter vollzogenen Entwickelung desselben gewonnen hat, (hierauf wird weiter unter näher eingegangen) hängen Recitativ und Arie, wenn ersteres nicht bestimmt ist, den Gefühlsausdruck abschlieſsend auszusprechen, als unzertrennlich zusammen. Nach *Scarlatti* etc. erschien die Arie somit weniger oft für sich bestehend allein. Dieser in der Kirchenmusik, den Oratorien und Opern von Anfang des 18. Jahrhunderts an fast immer auftretender Zusammengehörigkeit von Recitativ und Arie, begegnet man vornehmlich erst von der Zeit *Reinh. Keisers, Händels* und *Bachs* an.

Daſs viele der Zeitgenossen und Nachfolger *Scarlattis*, insbesondere die aus dem berühmten Konservatorium in Neapel hervorgegangenen Komponisten, nicht immer dem Vorbilde ihres Meisters in der Arie zu folgen vermochten, beruht darin, daſs ihnen mehr oder weniger nicht ein gleicher Grad tonkünstlerischer Erfindung zu Gebote stand und ferner, daſs sie den durch den Beifall des Publikums immer eitler gewordenen Sängern zu Willen, ihren Kompositionen zu viel rein äuſserlich wirksames Gepräge durch Passagen etc. gaben. Die Sänger fügten nicht selten noch Weiteres hinzu, und so erstand eine durchaus absichtliche Musik. Gewiſs hat sich der Sologesang als Hauptgedankenträger des Inhaltes zu entfalten, er darf aber nie derartig bevorzugt werden, daſs er das alleinige Interesse in Anspruch nimmt. Unter einer solchen Bevorzugung leidet die geistig-musikalische Verbildlichung des Textinhaltes. Wie viel auf dem Gebiete des Kunstgesanges in dieser Beziehung gesündigt wurde (und auch heute gesündigt wird) ist bekannt. Schon vor der Zeit der neapolitanischen Gesangschule hatten

Monteverdi und der Franzose *J. Bap: de Lully*. (1633—1687) wichtige, auf die deklamatorisch-musikalische Klarstellung des Textes gehende Prinzipien festgestellt, die jedoch nicht festen Boden finden konnten. Erst einer späteren Zeit war es vorbehalten, in *Gluck* den Reformator des durch die Italiener eingebürgerten verfehlten Stils zu erkennen und ihm nachzueifern.

Einer der besten älteren deutschen Komponisten, der schon genannte *Reinh. Keiser* hatte ebenfalls dem Recitativ gröſsere Bedeutung in melodischer Beziehung verliehen. *Keisers* Arien stehen gegen seine Recitative zurück. — Wie *Heinrich Schütz* (1585—1672), der Altmeister der protestantischen Kirchenmusik, kann auch *Keiser* (der Zeitgenosse *Händels* und *Bachs*) als einer der wichtigsten, die Kunstform des Recitativ fördernden Tonsetzer bezeichnet werden. *Keiser* erreicht allerdings nicht seinen groſsen Zeitgenossen *Händel*, in Bezug auf *Schütz*, dessen Recitativ in den (um 1660 geschriebenen) Passionen stellenweis psalmodierenden Charakter hat, steht dasselbe melodisch höher. *Schütz*, der die Arie noch nicht kannte, fügte seinen oft steifen Recitativen, kleine Ariosostellen ein, die dazu beitrugen, den deklamatorischen Ausdruck zu erhöhen. Die hieraus sich ergebende Reichhaltigkeit war es denn auch, die seinem Recitativ neben den dramatisch belebten Chorsätzen in den Passionen eine gewisse Bedeutung verlieh. Für die Zugänglichkeit der Werke von *Schütz* ist durch *Spittas* Gesamtausgabe das Beste geschehen. *Keiser* und andere zu Anfang des 18. Jahrhunderts wirkende Komponisten, verdienen noch weitere Berücksichtigung. *Otto Lindner, Rob. Eitner* und *Chrysander* haben Neudrucke einiger Werke von *Keiser* der Musikwelt zugeführt. —

Es folgt nunmehr der Hinweis auf diejenigen Komponisten, deren Arie als der Höhepunkt dieser Kunstform zu bezeichnen ist; *Händel* und *Bach*. *Händels* Arie, ob in der Oper, dem Oratorium, der Kantate etc. erscheint in der gröſsten Mannigfaltigkeit und überall als das unmittelbare Ergebnis des Textinhaltes. In *Händels* ersten Werken ist das Vorbild der italienischen Oper deutlich erkennbar, im weiteren Verlauf seiner Kunstentwickelung gestaltet *Händel* die Form freier und bringt in der Durcharbeitung der Themen, wie in der gesanglichen Führung gröſseren Reichtum. Die Ausdehnung seiner Arie, sei dieselbe mit oder ohne da capo, ist, je der zu schildernden Situation entsprechend, aus inneren Gründen vorgezeichnet. In jedem dieser herrlichen Gesänge wird als unerläſsliches Bedingnis der wahren Kunst das Grundmotiv endgiltig zum Ausdruck gebracht. *Händels* Arien haben alle nur denkbar verschiedenen musikalischen Formen, trotzdem die Urgestalt derselben, ob mit oder ohne Recitativ, sich in vielen Punkten gleicht. Nicht nur in der kurzgefassten, ebenso in der gröſseren Arie mit da capo wird der Hauptinhalt dem Gesange selbst gegeben, wozu die Begleitung stets in ihrem richtigen, den Vortrag des Sängers unterstützenden und tragenden Verhältnis verbleibt. Die eigentlich erst bei *Haydn* und namentlich bei *Mozart* zur Erscheinung kommende Fassung der Arie in zwei selbständige Teile, als langsamer und bewegter Satz, tritt schon vereinzelt bei *Händel* auf, z. B. in seinem Oratorium »Saul«, gewiſs ein neuer Beweis für die Vielseitigkeit der *Händelschen* Arienkomposition. Auch die Kolorierung der Situation durch das Orchester, der später, besonders in der neueren und neuesten Zeit das weitgehendste Feld eingeräumt wurde begegnet man schon vielfach bei diesem Meister in seinen späteren Opern und Oratorien. Es ist bewunderungswürdig, mit welch einfachen Mitteln nicht nur *Händel*, sondern auch andere zu seiner Zeit wirkende Komponisten, die bedeutsamsten instrumentalen Wirkungen erzielten.

Dieser gröſsere Reichtum im Instrumentenspiel, der mit der wachsenden Ausführungsfähigkeit der Instrumentisten im Zusammenhange steht, rief jedoch auch manche Arten der Begleitung zum Gesange hervor, gegen die sich, namentlich bei der Arie von *Bach*, Einwendungen erheben lassen. Es ist die ausschlieſsliche Bevorzugung einer oder mehrerer Instrumentalstimmen neben den Gesangspartieen gemeint. Wenn *Händel* ein Instrument obligat neben dem Gesange führt, so stört diese Führung desselben nie den Gesang, auch wendet er dasselbe stets nur an, wo dies die Situation zuläſst, wie z. B. mehrfach in der oratorischen Komposition, »L'Allegro«, im Oratorium »Samson« etc. Bei *Bach* hingegen ist diese Begleitung zur Manier geworden. Man bewundert bei *Bach* in solchen Fällen stets die interessante Combination, begeistern kann man sich jedoch vom ästhetischen Gesichtspunkte aus dafür nicht. Ein zweiter wichtiger Unterschied in der Begleitungsart der Gesangsmelodie beider Meister besteht noch darin, daſs *Händel*, wenn er eine obligate Instrumentalstimme bringt, dieselbe mehr abwechselnd mit der Singstimme führt als sie mit derselben gehen läſst, wogegen dieselbe bei *Bach* fast nie die Singstimme verläſst und nicht selten dabei den musikalischen Wohlklang beeinträchtigt. *Bachs* Vokalmusik, die Chöre wie die Arien, ist mehr instrumental als gesanglich gehalten. Stellt man die Arienkomposition *Händels* und *Bachs* einander gegenüber, so ist die Arie *Händels* an ästhetisch-musikalischem Wert wie in Bezug auf Abwechslung in der Form der seines Zeitgenossen überlegen. *Händel* erscheint im Ausdruck kraftvoller; der Lyriker *Bach* ist wie überall, so auch in der Arie in Bezug auf den Gang der Singstimme und Instrumentation, Kombinator. Das Duettiren zwischen Gesang und obligatem Instrument (auch Arien mit zwei oder mehr obligat durchgeführten Instrumental-

stimmen kommen vor), dem man aufser bei *Händel* und *Bach* auch bei anderen Komponisten (*Keiser* nicht zu vergessen) begegnet, gab auch dem späteren *Mozart* die Anregung zur Komposition von Konzert- und Opernarien mit einer bevorzugten Instrumentalpartie. Auch manche Liedkompositionen von *Schubert* etc. sind, da ihnen neben dem Klavier noch ein zweites Instrument beigegeben ist, als Abkömmlinge dieser Art der Behandlung von Singstimme und Begleitung aufzufassen. Künstlerisch berechtigt ist die obligat geführte Partie nur dann, wenn der Inhalt des Textes auf eine derartige Begleitungsart hinweist. —

Die Betrachtung des Recitativs und der Arie werden hier unterbrochen, um zunächst auf das der Arie nachgebildete »Kammerduett«, und den sich aus demselben ergebenden oder ihm nachgebildeten Formen des mehrstimmigen Sologesanges hinzuweisen.

Symphoniker nach Beethoven.

Von **Rob. Músiol.**

II.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) steht nicht blofs in der deutschen, sondern auch in der allgemeinen Musikgeschichte als eine Künstler-Erscheinung da, welche als Sonne leuchtet, aber auch manchen Strahl anderen zukommen läfst. Sein Schaffen war ein reiches und schönes; in allen Formen und Stilen bethätigte er sich, und auch in der Symphonie gehört er nicht zu den letzten. Trotzdem aber hat er uns in diesen Werken gerade nicht sein Bestes geboten — sie könnten fehlen, ohne dem ganzen Künstlerbilde Eintrag zu thun! Er hinterliefs uns 5 Symphonieen:[1])

*1. Op. 11: Cmoll (zuerst aufgef. am 25. Novbr. 1824 zu Berlin); sie besteht aus 4 Sätzen: Allegro di molto, Cmoll, 4/4, Andante, Esdur, 3/4, Menuetto, Allo. molto, Cmoll 6/4, und Allegro con fuoco, 4/4, Cmoll. — *2. Op. 52: Bdur (die »Lobgesang«-Symph., zuerst aufgeführt 25. Juni 1840 in Leipzig); sie hat 10 Nummern: 1. Maestoso commodo, Bdur, 4/4, Allo., Bdur, 4/4, Allegretto un poco agit., Gmoll, 6/8, Adagio relig., Ddur, 2/4. 2. Chor: Allo. mod. maest., Bdur, 4/4 (»Alles, Alles«), 3. Rec. u. Arie, Gmoll, 4/4 (»Saget, die ihr«), 4. Chor: A tempo e mod., Gdur, 4/4 (»Saget, die ihr«), 5. Duett f. 2 Sopr., Andte., Esdur, 2/4 (»Ich harrete des Herrn«), 6. Solo f. Tenor, Allo un poco agit., Cmoll, 3/4 (»Stricke des Todes«), 7. Allo maest. molto viv., Ddur, 6/8 (»Die Nacht ist«), 8. Chor.: »Nun danket alle Gott«, Andte. con moto, Gdur, 4/4, 9. Tenor-Solo: »Drum sing ich«, Andte., sost. assai, Bdur, 2/4 und 10. Schlufschor (»Ihr Völker bringet«), Allo. non troppo, Bdur, 4/4. — *3. Op. 56: Amoll (Die »schottische« oder »Victoria«-Symph.; erste Aufführung am 3. März 1842 zu Leipzig) hat folgende Sätze: Andte. con moto, Amoll, 3/4 (Einleitung) Allo. un poco, Amoll, 6/8, Vivace non troppo, Fdur, 2/4, Adagio, Amoll, 2/4 und Allo. un poco, Amoll, 4/4. — *4. Op. 90: Adur (zuerst aufgef. am 13. Mai 1833 in London).

Sie heifst die »italienische« und verdankt ihren Namen und Entstehung dem Aufenthalte *Mendelssohns* in Italien (1830—32), wurde jedoch erst nach seinem Tode veröffentlicht (als Nr. 19 der nachgelassenen Werke), da sie für die Philharmonische Gesellschaft in London komponiert und auch deren Eigentum war. Der Komponist bezeichnete sie »als das lustigste Stück, das er je gemacht«; sie besteht aus folgenden Sätzen: Allo. vivo, Adur, 6/8, Andante con moto, Dmoll, 4/4, Con moto moderato, Adur 3/4 und Saltarello, Presto, Amoll, 4/4. *Otto Gumprecht* (»Musikalische Charakterbilder«, Leipzig 1896, S. 107) sagt von ihr: »Alles legt hier in der That Zeugnis ab von der frischen produktionskräftigen Stimmung, die ihn ganz und gar erfüllte, von dem Wohlgefühl geistiger Kraft und Gesundheit, das ihn durchdrang. Die nachklassische Zeit vermag auf dem Gebiet der Symphonie in der That wenige Schöpfungen aufzuweisen, in welchen vollquellender Gehalt mit frei und leicht geschwungenen Formen zu gleich reiner Harmonie sich vereinigt. Jeder einzelne der 4 Sätze reicht nahe heran an die ewigen Muster der Gattung, vor allem der erste mit seinem Maigrufs der Töne. Derselbe Frühlingsduft, der den Eingangschor der Walpurgisnacht durchweht, ihn atmen wir auch hier.« *Ernst von Elterlein* sagt (»Beethovens Symphonieen«, Dresden 1858, S. 108): »Die Symphonie kann im Charakter als durchaus italienisch bezeichnet werden. Eine besondere schlagende Originalität finden wir nur teilweis darin; namentlich ist die Rhythmik im letzten Satze hervorzuheben. Er ist als ‚Saltarello' bezeichnet und ganz in der Weise eines italienischen Volkstanzes geschrieben. Uns erscheint im übrigen die Symphonie etwas monoton, wir finden zu viel Licht und zu wenig Schatten vorherrschend. Diese ‚italienische Klarheit der Umrisse' erscheint uns doch zu einförmig; bestimmte einzelne Motive wiederholen sich zu häufig, namentlich im ersten Satze.« Interessant ist, dafs sowohl *F. L. S. von Dürenberg* (»Die Symphonieen Beethovens«, Leipzig 1863, S. 174) als auch *O. Gumprecht* (a. a. O. S. 107) den zweiten Satz als identisch mit Goethes Ballade »Der König in Thule« verstanden wissen wollen. Ersterer sagt: »Man könnte dieser balladenartigen Melodie folgende Worte Goethes unterlegen:

Es war ein König in Thule u. s. w.«

Gumprecht sagt: »Die Geister einer längst entschwundenen Zeit scheinen in dem balladenartigen Andante und der gemütvollen Menuette an uns vorüberzuschweben. Das erstere möchte man geradezu »dem König von Thule zueignen«, was um so mehr frappiert, als sich *M.* durchaus gar

---

[1]) Die mit * bezeichneten Werke sind im „Konzerthandbuch" von Breitkopf & Härtel erwähnt und durch diese Firma zu beziehen.

nicht mit Goethes »Faust« kompositorisch beschäftigt hat.

*5. Op. 107: Ddur (Die »Reformations«-Symph.); sie erschien 1868 als Nummer 36 der nachgelassenen Werke und besteht aus folgenden Sätzen:

Andante, Ddur, 4/4 (Einleitung), Allo. viv., Bdur, 3/4, Andte., Gmoll, 2/4, Choral: »Ein' veste Burg ist unser Gott«), Andante con moto, Gdur, 4/4 und Allo. maest., Ddur, 4/4.

Auch im Schlufssatz spielt der Choral die Hauptrolle, indem er nach den verschiedensten interessanten Durchführungen schliefslich als Siegesgesang durchbricht und die ganze Symphonie in feierlichen Klängen endet.

Von den mehr oder weniger in seinem Bannkreis stehenden Komponisten seien erwähnt:

Jos. Abert (1832 Hofkapellmeister in Stuttgart) mit 3 Symph., (*Cmoll, *»Frühlingssymph.« und *Op. 31: »Columbus«), *Otto Bach* (1833—1893) mit 4 Symph., *Selmar Bagge* (1823—1896) mit 1 Symph. (Cmoll, 1857), *Jul. von Benedict* (1804—1885) mit 3 Symph., *W. Sterndale Bennet* (1816—1875) mit 1 Symph. in Amoll, *Op. 43, *Herm. Berens* (1826—1880) mit 2 Symph., *C. Friedr. Theod. Berthold* (1815—1882) mit 1 Symph., *Franz Berwald* (1796—1868) mit 3 Symph., *Otto Beständig* (1835) mit 1 Symph. in Cmoll, *Paul Blumenthal* (1843) mit 1 Symph. in Cdur, *Max Bruch* (1838) mit 3 Symph., *1. Op. 28, Esdur (1868), *2. Op. 36, Fmoll und *3. Op. 51, Edur, *Ignaz Brüll* (1847) *Op. 31, Emoll, *Emil Büchner* (1826) mit 2 Symph., *Adolf Cebrian* (1838) mit *1 Symph.: »Zur Erinnerung an den Krieg 1870/71« (letzter Satz mit Sopransolo u. Chor), *Aug. Conradi* (1821—1873) mit 5 Symph., von denen eine in Amoll als Nr. 4 der hinterlassenen Werke erschien.

Sie ist durch ihr besonderes Schicksal bemerkenswert: ein Wiener Komponist hatte sich von *Conradi* das Manuskript derselben geliehen und die Symph. unter seinem Namen in Wien aufführen lassen, wo sie grofsen Erfolg hatte. *Conradi* erfuhr davon und reklamierte sein Eigentum und hatte nunmehr gröfsten Erfolg mit ihr.

Ferd. David (1810—1873) mit 2 Symph., *Louis Ehlert* (1825—1884) mit 1 Symph. (»Frühlingssymph.« 1851), *Heinr. Esser* (1818—1872) mit 2 Symph., *Op. 44, Nr. 1 (Dmoll) und Nr. 2 in *Hmoll, Op. 79, *Otto Fiebach* (1851) mit 1 Symph. (Dmoll), *Carl Aug. Fischer* (1828—1892) mit 4 Orgelsymph. mit Orchester *Op. 28, 30 u. 32, *Reinhold Fleischer* (1842) mit 2 Symph., *Eduard Franck*, (1817) mit 1 Symph. (*Op. 47, Adur), *Armin Leberecht Früh* (1820—1894) mit 1 Symph., *Niels Wilh. Gade* (1817—1890).

Bei letzterem werden wir etwas länger verweilen, da mit ihm sozusagen ein neues Element, »das nordische«, in die Symph. kommt. Schon seine erste Symph. (*Cmoll, Op. 5), welche von *Mendelssohn* am 10. Januar 1843 in Leipzig zuerst aufgeführt wurde, zeigt auffallend diesen nordischen Charakter. So ist z. B. das Hauptmotiv der Symph. das dänische Volkslied: »Kong Valdemars Jagt« (»Paa Sjobunds fagre Stetter ved Ostersoens Bred.«

Seine folgenden Symph. sind:

*2. Op. 10, Esdur, *3. Op. 15, Amoll, *4. Op. 20, Bdur, *5. Op. 25, Dmoll (»mit obligatem Pianoforte«) *6. Op. 31, Gmoll, *7. Op. 45 in Fdur und *8. Op. 47, Hmoll. Die Op. 1, 4, 6 u. 8 erschienen bei Fr. Kästner-Leipzig, die anderen bei Breitkopf & Härtel.

Aufser der schon erwähnten nordischen Originalität, der Verwendung skandinavischer Volkslieder und Tänze finden wir bei *Gade* als weitere Eigentümlichkeit den nordischen Ernst, eine besondere Ruhe, die sich besonders in langgehaltenen Akkorden, wenig hervortretenden Mittelstimmen und den häufigen liegenden Bässen kund giebt, was man sogar bei den leidenschaftlich erregteren Stellen und in den Scherzis wahrnehmen kann. Eine weitere Besonderheit bei *Gade* ist das scheinbare Fehlen eines Kontrastes; er ist bei ihm zwar vorhanden, nirgends aber grell, derb, markant hervortretend, so dafs die sich steigernden Verwickelungen, der dramatische Höhepunkt, besonders im 2. Teile fast durchweg fehlen.

Weiter sind zu erwähnen:

Rob. Goldbeck (1839) mit 2 Symph., *Georg Goltermann* (1824) mit 1 Symph. (*Op. 20, Amoll, 1851), *Cornelius Gurlitt* (1820) mit *1 »Sinfonietta« (Op. 60, Ddur), *Eduard Hamel* (1811) mit 1 Symph. (»heroische«), *Adolf Hesse* (1809—1863) mit 6 Symph. (*Nr. 1: Esdur, 1829, *Nr. 5: Op. 64, Cmoll, Nr. 6: Op. 75: Edur). *Ferd. von Hiller* (1811—1885) mit 3 Symph. (eine 1832 in Paris aufgeführt und *Op. 67: »Es mufs doch Frühling werden«, Emoll).

H. Heine sagt von ihm: »*H.* ist mehr ein denkender als ein fühlender Musiker, und man wirft ihm noch obendrein eine zu grofse Gelehrsamkeit vor. Geist und Wissenschaft mögen wohl manchmal in den Kompositionen dieses Doktrinärs etwas kühlend wirken, jedenfalls aber sind sie immer anmutig, reizend und schön. Von schiefmäuliger Excentricität ist hier keine Spur, *H.* besitzt eine artistische Wahlverwandtschaft mit seinem Landsmann Wolfgang Goethe. Auch *H.* ward geb. zu Frankfurt, wo ich bei meiner letzten Durchreise sein väterliches Haus sah; es ist genannt »Zum grünen Frosch«, und das Abbild eines Frosches ist über der Hausthüre zu sehen. *Hs* Kompositionen erinnern aber nie an solch unmusikalische Bestie, sondern nur an Nachtigallen, Lerchen und sonstiges Frühlingsgevögel« (Pariser Brief vom 25. April 1844).

Herm. Hirschbach (1812—1888) mit 3 Symph. (1. Op. 4, 2. »Lebenskämpfe« Op. 46 und 3. »Erinnerung an die Alpen« Op. 47), Graf *Bolko von Hochberg* (1843) mit 1 Symph. (Cdur, Op. 26), *Bernhard Hopffer* (1840—1877) mit 2 Symph., *Karl Isenmann* (1839—1889) mit 1 Symph., *Salomon Jadassohn* (1831) mit 4 Symph. (*1. Op. 24, Cdur, 2. *Op. 28, Adur, 3. *Op. 50 Dmoll und?), *Gustav Jensen* (1843—1895) mit 1 Symph. (*Op. 35, Bdur), *Ferdinand Kefsler* (1793—1856) mit 3 Symph., *Johann Friedr. Kittl* (1809—1878) mit 3 Symph. (Op. 9: Jagdsymph., Esdur, Op. 19, Dmoll und *Op. 24, Ddur), *Karl Kofsmaly* (1812—1893) mit 2 Symph., *Franz Krenn* (1816—1897) mit 1 Symph., *Hubert Ferd. Kufferath* (1808—1896) mit 1 Symph., *Friedr. Wilh. Langhans* (1832—1892) mit 1 Symph., *Julius Emil Leonhard* (1810 bis 1883) mit 1 Symph. (Emoll), *Karl Lührs* (1824—1882) mit 1 Symph. (1843), *Friedrich Lux* (1820—1895) mit 2 Symph., *Karl Ludw. Amand Mangold* (1813—1889) mit 2 Symph. (Es- und Fdur), *Adolf Bernh. Marx* (1799—1866) mit 2 Symph. (»Festsymph. zur Vermählung des Prinzen Wilhelm v. Preufsen am 11. Juni 1829 aufgef., und Symph. »bei Gelegenheit des Falles von Warschau« 1832), *Friedr. Adolf Mehrkens* (1840) mit 1 Spmph., *Ferd. Möhring* (1816—1887) mit 1 Symph., *Emilie Meyer*, mit 1 Symph. (Hmoll), *Otto Nicolai* (1810—1849) mit 1 Symph., *Ludwig Normann* (1831—1885) mit 2 Symph. (2. Op. 40 Esdur), *Karl Reinecke* (1824) mit 3 Symph. (*Op. 79, Adur, *Op. 134,

Cmoll und *Op. 227, Gmoll), *Karl Reinthaler* (1822—1896) mit 1 Symph. (*Op. 12, Ddur), *August Reifsmann* (*Op. 50, Cmoll, ein glänzender Beweis für originelle Erfindung und Gestaltung, ohne den »natürlichen Organismus« zu zerstören), *August Reiser* (1840) mit 2 Symph., *Ernst Richter* (1805—1876) mit 1 Symph. (Cmoll), *Julius Rietz* (1812—1877) mit 3 Symph. (Op. 13, Gmoll, Op. 23 [erschien 1860] und *Op. 31, Esdur), *Wilh. Alb. Rischbieter* (1834) mit 1 Symph., *Gottfr. Aug. Ritter* (1811—1885) mit 1 Symph., *Jakob Rosenhain* (1813—1894) mit 3 Symph. (Nr. 2 *Op. 43, Fmoll), *Melchior E. Sachs* (1843) mit 1 Symph. (1876), *Hans Schläger* (1820—1885) mit 3 Symph., *Bernhard Scholz* (1835) mit 3 Symph. (Fmoll, *Op. 60, Bdur und *Op. 80, Amoll), *Carl Schwencke* (1797—1870?) mit 1 Symph. (*Op. 68, Ddur, 1843), *Fritz Spindler* (1817) mit 3 Symph. (*1. Op. 60, Hmoll, *2. Op. 150, Cmoll und ?), *Thomas Taeglichsbeck* (1799—1867) mit 2 Symph., *Wilhelm Taubert* (1811—1891) mit 4 Symph. (Op. 31, Cdur, *Op. 69, Fdur, *Op. 80, Hmoll und Op. 113, Cmoll), *Ferd. Thieriot* mit 1 Sinfonietta (Op. 55, Edur), *Hugo Ulrich* (1827 bis 1872) mit 3 Symph. *Op. 6, Hmoll, *Op. 9, Cdur, »S. triumphale« und Op. 20, Gdur), *Heinrich Urban* (1837) mit 1 Symph. (*Op. 16, »Im Frühling«, Gdur), *Wenzel Heinr. Veit* (1806—1874) mit 1 Symph. (Op. 49, Emoll), *Joh. Jos. Herm. Verhulst* (1816—1891) mit 1 Symph. (*Op. 46, Emoll), *Karl Vollweiler* (1813—1848) mit 1 Symph., *August Walter* (1821) mit 1 Symph., *Wilh. Westmeyer* (1827—1880) mit 2 Symph., *Hermann Wichmann* (1824) mit 1 Symph., *Georg Wichtl* (1805—1877) mit 1 Symph., *Heinrich Wohlers* (geb. um 1824) mit 2 Symph. (1. 1849, 2. Bdur 1860), *Richard Wüerst* (1824—1881) mit 4 Symph. (1. *Op. 21, Fdur, 1849 preisgekrönt, 3. *Op. 38, Cmoll und 4. *Op. 54, Dmoll) u. v. a.

Hat *Robert Schumann* (1810—1856) auch nur 4 Symphonieen, allenfalls auch 5, wenn wir sein Op. 52: »Ouverture, Scherzo und Finale« (in E) hinzunehmen, komponiert, so sind doch diese 4 Werke allen anderen seit Beethoven überlegen. Sie sind es in jeder Beziehung, ohne dem Werte der anderen Werke zu nahe treten zu wollen, er ist nach jeder Hinsicht überlegener, dem Wesen entsprechender, kurz, »er ist nach *Beethoven* der bedeutendste Symphonist«. Er wurde es im Vergleich mit seinem anderen Schaffen ziemlich spät — erst Anfang 1841 komponierte er seine erste Symph. (*Op. 38, Bdur) und schon am 31. März desselben Jahres wurde sie in einem Konzert von *Klara Schumann* (1819 bis 1896) unter der Direktion *Mendelssohns* zum erstenmale (in Leipzig) aufgeführt. Die Stimmen erschienen gleichfalls in demselben Jahre, während die Partitur erst 1853 gedruckt wurde. Wie er *W. Taubert* mitteilte, schrieb er sie im Februar 1841 »als das erste Frühlingsahnen durch die Natur ging« und deshalb wollte er sie auch »Frühlingssymph.« nennen; der erste Satz sollte »Frühlings-Erwachen«, der letzte »Frühlings-Abschied« betitelt werden — doch unterdrückte der Komponist bei der Herausgabe diese Programm-Andeutungen. Die Symph. ist »Sr. Majestät dem Könige von Sachsen Friedrich August in tiefster Ehrfurcht zugeeignet« und besteht aus 4 Sätzen:

1. Beginnt Andte. un poco maestoso, $^4/_4$, Bdur, wird dann più vivace um dann nach 14 Takten in Allo. molto vivace ($^2/_4$, Bdur) überzugehen, das nun durch den ganzen Satz anhält, 2. Larghetto, $^3/_8$, Esdur, ihm schliefst sich unmittelbar 3. das Scherzo (Molto vivace, $^3/_4$, Dmoll) an, diesem folgt das Trio I. Molto più vivace, $^2/_4$, Ddur), nach der Wiederholung des Scherzo folgt Trio II. (Bdur, $^3/_4$), dann wieder dieses mit einer Coda (Ddur), dann »Come sopra ma un poco più lento« ($^2/_4$), Quasi Presto ($18^1/_2$ Takte) und Meno presto ($2^1/_2$ Takte), 4. Allegro animato e grazioso (Bdur), im 2. Teile hat dieser Satz 2 Takte Poco Adagio und 4 Takte Andante mit einer Cadenza, worauf wieder Tempo I folgt; der Schlufs ist: poco a poco accell.

Die *2. Symph. (Op. 61, Cdur, »Sr. Maj. dem Könige von Schweden und Norwegen Oskar I. ehrfurchtsvoll gewidmet«) wurde 1845/6 zu Dresden komponiert und wurde gleichfalls von *Mendelssohn* zuerst am 5. November 1846 im Gewandhaus zu Leipzig aufgeführt. Sie hat 4 Sätze und beginnt Sost. assai (Cdur, $^6/_4$), nach 24 Takten wird das Tempo »un poco più vivace« und geht endlich in den Hauptsatz »Allegro ma non troppo« ($^3/_4$) über, der 2. Satz ist »Scherzo« (Allo vivace, Cdur, $^2/_4$), wieder mit 2 Trio (I. Gdur, II. Cdur), welche zarte Gegenstücke zu dem Feuer und Schwung des Scherzo sind. Der 3. Satz ist ein Adagio express. (Cmoll, $^2/_4$) voll tiefster Innerlichkeit und der Schlufssatz ein Allegro vivace (Cdur) voll dithyrambischen Schwunges, edelster, männlichster Begeisterung, wie überhaupt die ganze Symph. den entschiedenst männlichen Zug hat.

Die *3. Symph. (Op. 97, Esdur) war das erste grofse Werk, das *Schumann* (vom 2. November bis 9. Dezember 1850) in Düsseldorf schrieb. Seine erste Aufführung fand am 6. Februar 1851 in Düsseldorf statt, und 1852 erschien es im Druck. Es besteht aus folgenden Sätzen:

1. Lebhaft, Esdur, $^3/_4$, 2. Scherzo, sehr mäfsig, Cdur, $^3/_4$, 3. Nicht schnell, Asdur, $^4/_4$, 4. Feierlich, Esmoll (mit Esdur Vorzeichnung), $^4/_4$, nach 22 Takten $^3/_2$ (»Die Halben wie vorher die Viertel), nach wieder 22 Takten $^4/_2$ Takt bis zu Ende, 5. Lebhaft 𝄵 (im Klavier-Auszug zu 4 Händen von Peters steht: C), Esdur.

Man nennt diese Symph. auch die »rheinische«, und es sollen ihm auch Eindrücke, die er bei einer Anwesenheit in Köln empfing, mafsgebend für die Konzeption des Werkes gewesen sein. So hatte *Schumann* auch ursprünglich über den 4. Satz geschrieben: »Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie« und fest steht, dafs ihm bei der Feierlichkeit der Erhebung des Erzbischofs von Geissel zum Kardinal im Dome zu Köln die Anregung zu diesem Satz gekommen ist, der zwar sozusagen aus der sanktionierten Form der Symph. herausfällt, ihr Ebenmafs aber durchaus nicht stört, wenn auch *von Elterlein* sagt (S. 120 a. a. O.): er »ist und bleibt ein Fremdling.«

Die *4. Symph. (Op. 120, Dmoll) wurde bereits 1841, bald nach der 1. Symph. komponiert und auch am 6. Dezember 1841 in Leipzig als »zweite« Symph. aufgeführt, sie blieb aber liegen, wurde 1851 umgearbeitet, am 30. Dezember 1852 in Düsseldorf zuerst in dieser neuen Fassung aufgeführt und erschien im Druck im Dezember 1853. Sie scheint nur aus einem einzigen Satze zu bestehen, denn die einzelnen Sätze (1. ziemlich langsam, Dmoll $^3/_4$, 2. lebhaft, Ddur, $^2/_4$, 3. Romanze, ziemlich langsam, Amoll, $^3/_4$ (Mittelsatz Ddur), 4. Scherzo, leb-

haft, Dmoll, $^3/_4$, Trio, Bdur, $^3/_4$, Langsam, Dmoll, $^4/_4$ und 5. Lebhaft, Ddur, $^4/_4$, Schneller, Presto) sollen ohne Pausen unmittelbar einanderfolgen, was sich daraus erklären läſst, daſs diese Symph. der Komponist eigentlich »Symphonische Phantasie« nennen wollte. In ihrer Stimmung kommt sie der 1. Symph. am nächsten, nur ist sie noch leidenschaftlicher. —

Im Anschluſs an *Schumann* dürften hier noch folgende Symph.-Komponisten einzureihen sein:

Woldemar Bargiel (1828—1897, der Stiefbruder von Frau *Clara Schumann*) mit 1 Symph. (*Op. 30, Cdur), *Kaspar Jac. Bischoff* (1823—1893) mit 3 Symph., *Jean Jos. Bott* (1826—1895) mit 1 Symph., *Albert Dietrich* (1829) mit 1 Symph. (Op. 20, Dmoll, 1869), *Felix Draeseke* (1835) mit 3 Symph. (1. *Op. 12, Gdur, 2. *Op. 25, Fdur und die 3. gewaltige *Op. 40, Cdur, vom Komponisten als »Symphonia tragica« bezeichnet), die ihn an die Spitze der lebenden Komponisten stellen, *A. W. Dreszer* (1845) mit 2 Symph., *Wilh. Fritze* (1842—1881) mit 1 Symph. (»Die Jahreszeiten«, Symph. Tongemälde in 4 Abteilungen: 1. Winterabend, 2. Frühlingsnacht, 3. Sommermorgen, 4. Herbsttag, leider ist sie bis jetzt Manuskript geblieben), *Robert Fuchs* (1847) mit 3 Symph. (*Op. 37, Cdur, *Op. 45, Esdur u. ?), *Fritz Gernsheim* (1839) mit 4 Symph. (1. *Op. 32, Gmoll, 2. *Op. 46, Esdur, 3. *Op. 54, Cmoll u. 4. *Op. 62, Bdur), *Karl Goldmark* (1832) mit 2 Symph. (1. *Op. 26: »Ländliche Hochzeit« und *Op. 35, Esdur), *Hermann Götz* (1840—1876) mit 1 Symph. *Op. 9, Fdur), *Karl G. P. Graedener* (1812—1883) mit 1 Symph. (*Op. 25, Cmoll) und sein Sohn *Hermann Graedener* (1844) mit 1 »Sinfonietta« (Op. 14), *Karl Grammann* (1844—1897) mit 1 Symph. (*Op. 31: »Aventiure«), *Jul. Otto Grimm* (1827) mit 1 Symph. (*Op. 19, Dmoll), *Ludwig Heidingsfeld* (1854) mit 2 Symph. (*Op. 8: dramatische Symph. »Lear« und »Triumph-Symph. über Fausts Rettung«), *Heinrich XXIV.* Prinz Reuſs (1855) mit 3 Symph. (*1. Op. 10, Cmoll, 2. Esdur und *3. Emoll), *Joh. v. Herbeck* (1831—1877) mit 2 Symph., *Heinr. v. Herzogenberg* (1843) mit 3 Symph. (*Op. 16: »Odysseus«, *Op. 50, Cmoll, 1885 und *Op. 70, Bdur, 1890, *Rich. Heuberger* (1850) mit 1 Symph., *Heinr. Hofmann* (1842) mit 1 Symph. (*Op. 16: »Frithjof«, Esdur), *Hans Huber* (1852) mit 1 Symph. (*Op. 63: »Eine Tell-Symph.«), *Josef Huber* (1837 bis 1886) mit 4 Symph. (1. Cdur, 2. Cdur, schlieſst in F, 3. *Op. 10, »Durch Dunkel zum Licht«, Edur und *4. Op. 12 »Gegen den Strom«, Cdur, sie sind sämtlich einsätzig, trotzdem aber nicht mit »symphonische Dichtungen« zu identifizieren), *Fritz Kauffmann* (1885) mit 1 Symph. (*Op. 18, Amoll), *Karl Kleemann* (1842) mit 2 Symph. (2. *Op. 14, Ddur), *Rich. Kleinmichel* (1846) mit 2 Symph. (2. *Op. 52, Bdur, 1881), *Aug. Klughardt* (1847) mit 3 Symph. (*Op. 27, »Lenore«, Dmoll, *Op. 34, Fmoll und *Op. 37, Ddur), *Friedr. E. Koch* (1850) mit 1 Symph. (*Op. 4, »Von der Nordsee«, Dmoll), *Arnold Krug* (1849) mit 1 Symph. (*Op. 9, in Cdur), *Otto Kurth* (1846) mit 3 Symph. (eine in Fdur), *Samuel de Lange* (1840) mit 2 Symph. (1. *Op. 4, Cmoll und *2. Ddur), *Ed. Lassen* (1830) mit 2 Symph. (1. Ddur, 1866 und 2. *Op. 78, Cdur), *Ludwig Meinardus* (1827—1896) mit 2 Symph., *Rich. Metzdorff* (1844) mit 3 Symph. (*Op. 16, Fdur, 2. *Op. 17, Dmoll und 3. Esdur), *Edgar Munzinger* (1847) mit 3 Symph., (1. »In der Nacht«, 2. Bdur-Symph. und 3. »Nero«), *Jean L. Nicodé* (1853) mit 1 Symph. (Op. 31, »Das Meer«, für Orch., Orgel, Mezzosopran- oder Tenorsolo und Männerchor, 1888), *Jos. Pembaur* (1848) mit 1 Symph. (»In Tyrol«), *Rob. Radecke* (1820) mit 2 Symph. (1. Dmoll, 1856, 2. *Op. 50, Fdur), *Joachim Raff* (1822—1882) mit 11 Symph. (1. *Op. 96, »An das Vaterland«, 1863, 5 Sätze, preisgekrönt, 2. Op. 140, Cdur, 3. *Op. 153. »Im Walde«, 1869, Fdur, 4. *Op. 167, Gmoll, 5. Op. 177, »Lenore«, Edur, 6. *Op. 189, Dmoll, 7. *Op. 201, »In den Alpen«, Bdur, 8. *Op. 205, »Frühlingsklänge«, Adur, 9. *Op. 208, »Im Sommer«, Emoll, 10. *Op. 213, »Zur Herbstzeit«, Fmoll und 11. *Op. 214, »Der Winter« Amoll) und 1 »Sinfonietta« (Op. 188, für 8 Holzblasinstrumente und 2 Hörner), *Georg Rauchenecker* (1844) mit 2 Symph. (1. »Jubel-« Symph., Hdur, 2. *Fmoll), *Josef Rheinberger* mit 1 Symph. (*Op. 87, Fdur), *Isidor Rosenfeld* (1834) mit 1 Symph. (*Op. 20, Fdur, 1858), *Anton Rubinstein* (1829—1894) mit 6 Symph. (1. *Op. 40, Fdur, 2. *Op. 42, »Ozean«, in 7 Sätzen, 3. *Op. 56, Adur, 4. *Op. 95, »Dramatische Symph.«, 5. *Op. 107, Gmoll und 6. *Op. 111, Amoll), *Ernst Rudorff* (1840) mit 2 Symph. (*Op. 31, Bdur und *Op. 40, Gmoll), *Philipp Rüfer* (1844) mit 1 Symph. (*Op. 23, Fdur). *Philipp Scharwenka* (1847) mit 2 Symph. (1. *Op. 92, »Traum und Wirklichkeit« und 2. *Op. 96, Dmoll), *Xaver Scharwenka* (1850) mit 1 Symph. (*Op. 60, Cmoll), *Heinrich Schultz*-Beuthen (1838) mit 6 Symph. (5. »Reformationshymnus« 1882), *Karl Schulz*-Schwerin (1845) mit 1 Symph. (Dmoll), *Georg Schumann* (1866) mit 1 Symph. (Hmoll, preisgekrönt), *Max Seifriz* (1827—1885) mit 1 Symph. (Hmoll), *Ernst H. Seiffardt* (1859) mit 1 Symph. (Ddur), *Anton Urspruch* (1850) mit 1 Symph. (*Op. 14, Esdur); *Georg Vierling* (1820) mit 1 Symph. (*Op. 33, Cdur, 1869), *Rob. Volkmann* (1815—1883) mit 2 Symph. (*Op. 44, Dmoll und *Op. 53, Bdur), *Georg Heinr. Witte* (1843) mit 1 Symph. (1869), *Jul. Zellner* (1832) mit 1 Symph. (*Op. 7, Fdur) und 1 Sinfoniette (Op. 26, Adur), *Heinrich Zöllner* (1854) mit 1 Symph. (*Op. 20, Esdur) u. v. a.

Johannes Brahms (1833—1897) hat uns zwar nur 4 Symph. hinterlassen, sie gehören aber zu den hervorragendsten Erscheinungen dieser Art und gewisserseits nennt man ihn auch den direktesten Erben *Beethovens*. Schon daſs ihn *Rob. Schumann* als den »Messias« der Tonkunst begrüſste, hatte ihm eine besonders hohe Stellung angewiesen, noch mehr, als er 1877 seine erste Symph. (*Cmoll, Op. 68) der Kunstwelt bot. Dazu kam, daſs *H. v. Bülow* in den letzten Jahren seiner Dirigententhätigkeit eine Propaganda für ihn entwickelte, die *Brahms* an die Spitze der zeitgenössischen Komponisten stellen muſste. Und so steht er noch da als der nächste nach *Beethoven*, wenn man *Schumann* und *Volkmann* übersehen will. Seine 2. Symph. (*Op. 73, Ddur) ist insofern bemerkenswert, als er in ihr statt das Scherzo einen »Walzer« gesetzt hat; jedenfalls wurde dabei nicht die Form, sondern nur der Name geändert. Die 3. Symph. (*Op. 90, Fdur) und die 4. (*Op. 97, Emoll) zeigen den Komponisten in aufsteigender Bahn nach jeder Hinsicht — leider ist sein Schaffen nunmehr ein abgeschlossenes — der Tod hat seinen Faden ziemlich jäh abgeschnitten.

Noch sind deutscherseits einige der »Neuesten« zu nennen — auch sie seien nur kurz erwähnt, denn es sollen hier nur wirkliche Symph., nicht aber symphonische Bestrebungen, wie z. B. die »symphonische Dichtung« in den Gesichtskreis gezogen werden. Mag das der Inhalt eines späteren Aufsatzes sein! Es sind da noch zu erwähnen:

Eugen d'Albert (1864) mit 1 Symph. (*Op. 4, Fdur), *Anton Bruckner* (1824—1896) mit 9 Symph. (*1. Cmoll, 1865, *2. Cmoll, 1872, das Andante ist dem Benedictus seiner 3. Messe, in Fmoll entnommen, *3. Dmoll, 1873, R. Wagner gewidmet, *4. Esdur, 1890 in München die 1. Auff., die »Romantische Symph.«, *5. Bdur. 1894 in Graz 1. Auff., 6. Adur, *7. Esdur, 1. Auff. 1884 in Leipzig; das Adagio — in Cismoll — ist gleichsam ein symph. Trauergesang für R. Wagner; während der Kompos. des Adagio erhielt die Anzeige vom Tode dieses Meisters und unter dem Eindruck derselben führte er das Ganze zu Ende; es ist eines der gewaltigsten Adagios nach Beethoven, *8. Cmoll, 1890, die »Kaiser«-Symph. und 9. Dmoll, unvollendet und nur 3 Sätze enthaltend);

Franz Liszt (1811—1886) mit *»Eine Faust-Symph.« und *»Dante-Symph.«, *Gustav Mahler* (1860) mit 3 Symph. (1. Ddur, 1. Satz, Ddur, Langsam, schleppend. — Sehr gemächlich, 2. Satz, Adur, Kräftig bewegt, 3. Satz, Dmoll, Feierlich u. gemessen, 4. Satz, Fmoll und Ddur, Wild; 2. Cmoll, 1. Satz, Cmoll, Maestoso, mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck, 2. Satz, Andante con moto, As dur, $^{3}/_{8}$, 3. Satz, Cmoll, In ruhig fliefsender Bewegung, $^{3}/_{8}$, 5. Satz, Des dur, »Urlicht«, für Alt-Solo: »O Röschen rot! Der Mensch liegt in gröfster Not« aus »Des Knaben Wunderhorn« und in verschiedenstem Taktwechsel, 5. Satz hat die versch. Ton- und Taktarten, beginnt »im Zeitmafs des 3. Satzes«, und schliefst mit Sopran- und Altsolo und Chor mit Klopstocks »Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du, mein Leib nach kurzer Ruh« in Esdur; 3. Fdur, 1. Satz, Fdur, »Pan erwacht«. — Der Sommer marschiert ein [Bacchus-Zug], 2. Satz, Adur, »Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen«, 3. Satz, Emoll. »Was mir die Tiere im Walde erzählen«, 4. Satz, Ddur und Dmoll »Was mir der Mensch erzählt« und 5. Satz, Ddur »Was mir die Liebe erzählt«), und *Richard Straufs* (1864) mit 1 Symph. *Op. 12 in F (1. Satz, Allo. ma non troppo, un poco maestoso, Fmoll, $^{2}/_{4}$, 2. Satz, Scherzo, Presto, As dur, $^{3}/_{4}$. 3. Satz, Andte cantab., Cdur, $^{3}/_{8}$ und 4. Satz, Finale, Allo. assai, molto appass. Fmolldur), in welcher er sich schon als »Eigener« zeigt, trotzdem noch mehr »Brahms« zum Durchbruch kommt. Seine anderen, im grofsartigsten Symph.-Stil geschriebenen Tondichtungen (*Op. 16, »Aus Italien«, Gdur, *Op. 20, »Don Juan« [nach Lenau], *Op. 23, »Makbeth«, *Op. 24, »Tod und Verklärung« und Op. 30, »Also sprach Zarathustra« mögen ihrer freieren Form wegen hier unberücksichtigt bleiben.

Zum Schlufs sei noch einiger Ausländer gedacht. die sich der Symph. auch widmeten, trotzdem sie eigentlich doch nur eine echt »deutsche Form ist und auch ihrem Inhalt nach nur »deutsch« erfafst werden kann. Es seien zunächst erwähnt die Franzosen: *Fel. David* (1810—1876) mit seinen Symph.-Oden: »Die Wüste« (1844) und »Christoph Columbus«, sowie die *Symph. in Es, *G. A. Fauré* (1845) mit 1 Symph. (Dmoll), *F. J. Fétis* (1784 bis 1871) mit 2 Symph. (*1. in ?, 2. in ?), *Benj. Godard* (1849—1895) mit 4 Symph. (*1. Op. 23, »Symph. gothique«, Amoll, 1883, *2. Op. 84, »Symph. orientale«, 1884, 3. »Symph. légendaire«, 1886, mit Soli und Chören, 1886 und 4. »Le Tasse« (»Tasso«) Symph. »dramatique« mit Soli u. Chören, 1878 von der Stadt Paris preisgekrönt, *Ch. F. Gounod* (1818—1893) mit 2 Symph. (1. »La reine des apôtres« und *2. 1863 komp.), *Theodor Gouvy* (1822) mit 6 Symph. (1. Op. 9, Esdur, *2. Op. 12, Fdur, 3. Op. 20, Cdur, 4. Op. 25, Dmoll, 5. Op. 30, Gmoll und *6. Op. 87, Gmoll und *1 Sinfoniette, Ddur), *Alex Guilmaut* (1837) mit 1 Symph. (*für Orgel u. Orch., Op. 42), *Augusta M. Anna Holmes* (1847, pseud. *Herm. Zeuta*) mit 3 Symph. (»Orlando furioso«, »Lutece«, 1877 und »Les Argonautes«, *P. M. Vincent d'Indy* (1851) mit 1 Symph. (»Jean Hunyade«), *Vict. de Joncieres* (1839) mit 1 Symph (»romantique« und Chor-Symph. »La mer«), *Louis Trouillon Lacombe* (1818—1884) mit 1 Symph. (»dramatique« mit Soli und Chor: »Manfred« (1847) und »Arva, oder die »Ungarn« (1850), *Paul Lacombe* (1837) mit 3 Symph. (1. Bdur, 2. ?, und 3. Adur), *Ch. Ed. Lefevre* (1843) mit 1 Symph., Ddur, *Henry Ch. Litolff* (1818—1891) mit 5 »Konzert-Symph.« (»Concerts symphoniques«, 3. in Es dur. »National Hollandais«. 4. in Dmoll und 5. in Cmoll), *Georges Mathias* (1826) mit mehreren Symph., *Emile Paladilhe* (1844) mit 1 Symph., *Georges Jean Pfeiffer* (1835) mit 1 Symph., *Napol. Henri Reber* (1807—1880) mit 4 Symph. (eine in Esdur u. eine in Fismoll), *Ch. Camille Saint-Saëns* (1835) mit 4 Symph. (*1. Op. 2, *2. Op. 55, Amoll u. *3. Op. 78, Cmoll), *Gerv. Bern. Salvayre* (1847) mit 1 Symph. (»La resurrection«), *Adolphe Samuel* (1824) mit 6 Symph. (*6. in Dmoll), *Et. Jos. Soubré* (1813—1871) mit 1 Symph. (preisgekrönt 1834), *Ch. Marie Widor* (1845) mit 3 Symph. (*1. Fdur, 2. ? und *3. Op. 69, Emoll) u. v. a. Nur kurz sei noch *H. Berlioz* (1803—1869) erwähnt; von ihm sind hier zu nennen: *Op. 14, »Symph. phantastique« (»Episode de la vie d'un artiste«, 1828) und ihr Pendant »Lelio« (oder »Le retour à la vie«), *Op. 16, »Harold en Italie«, 1884, die dramatische Symph. mit Solis und Chören »Romeo und Julie« (Op. 17, 1839), die »Symph. funèbre et triomphale« (1840) und die »dramatische Legende«: »Fausts Verdammung« (»La Damnation de Faust« Op. 24, 1846), letztere weniger ihres Titels als wegen ihrer Einteilung (1. Satz, »F. in einer ungarischen Ebene«, 2. Satz, »In Norddeutschland«, 3. Satz, »an den Ufern der Elbe«, 4. Satz» Gretchen und Fausts Ende«).

Von Engländern seien genannt: *John Franc. Barnett* (1837) mit 1 Symph., *Arthur Bird* (1856 in Amerika) mit 1 Symph. (*Op. 8, Adur), *Otis B. Boise* (1845 in Ohio) mit 1 Symph., *Fred. Hymen Coven* (1852 auf Jamaika) mit 5 Symph. (3. *die »skandinavische«, 4. die »walisische« und 5. Fdur); *John Lodge Ellerton* (1807—1873) mit 5 Symph. (*Op. 120. »Wald«-Symph.), *H. David Leslie* (1822) mit 1 Symph. (1847), *Edw. Alex. Mac Dowell* (1861) mit 2 Symph., *Georg Alex. Macfarren* (1813—1887) mit mehreren Symph. (Nr. 1, 1834), *John Knowles Paine* (1839 in Nord-Amerika) mit 2 Symph. (1. Op. 23, Cmoll und 2. Op. 34, Adur »Im Frühling« — »Spring«), *Ch. H. Hastings Parry* (1848) mit 2 Symph. (G- und Fdur), *Ebenezar Prout* (1835) mit 5 Symph. (3. Op. 22, Fmoll), *William Shakespeare* (1849) mit 3 Symph., *Charl. Vill. Stanford* (1852) mit 4 Symph. (1. Bdur, 2. Dmoll), 3. Op. 28, »Irische Symph.«, Fmoll, 4. Op. 31, Fdur), *Jos. Street* mit 2 Symph. (*Op. 4, Esdur, *Op. 14, Ddur), *Arthur Sullivan* (1842) mit 1 Symph. (Edur), *John Jane Graf v. Westmoreland* (1784—1859) mit 3 Symph. (1. Gdur, 2. Dmoll, 3. Ddur) u. a.

Von Dänen, Norwegenern und Schweden sind zu erwähnen: *Dauning* (Dante-Symph.), *Asgar Hamerik* (1843) mit 5 Symph. (1. *Op. 29, Fdur, »Symph. poétique«, 1880, *2. Np. 32, Cmoll, »Symph. tragique, *3. Op. 33, Edur, »Symph. lyrique«, *4. Op. 35, Cdur, »Symph. majestueuse«, *5. Op. 36, Gmoll, »Symph. sérieuse«, 1891), *Emil Hartmann* (1836) mit 3 Symph. (*1. Op. 29, Esdur, 2. Op. 34, Amoll, »Aus der Ritterzeit« und *3. Op. 42, Ddur), *J. P. Emil Hartmann* (Vater, 1804) mit mehreren Symph. (1. Gmoll, 1838), *Adolf Fredrik Lindblad* (1801—1878) mit 1 Symph. (1839), *Carl Nielsen* mit 1 Symph, (*Gmoll), *Ola Olsen* (1851) mit 1 Symph. (Op. 5. Gdur), *Ludwig Normann* (1831 bis 1885) mit 2 Symph. (*2. Op. 40, Esdur), *Christian Sinding* (1856) mit 1 Symph. (*Op. 21, Dmoll), *Johann Severin Svendsen* (1840) mit 2 Symph. (*Op. 4, Ddur und *Op. 15, Bdur), *Ch. E. Fr. Weyse* (1774—1842) mit 1 Symph. u. a.

Noch seien erwähnt die Russen: *Alex. Borodin* (1834—1887) mit 2 Symph. (*1. Esdur, 1880 bei der Tonkünstler-Versammlung in Wiesbaden aufg. *2. Hmoll, 1891 zuerst in Mannheim aufgef.) und 1 unvollendeten Symph. (*2 Teile, Amoll), *Alex. Glazunoff* (1865) mit 5 Symph. (*1. Op. 5, Edur, *2. Op. 16, Fismoll, *3. Op. 33, Ddur, *4. Op. 48, Esmoll und *5. Op. 55. Esdur), *Sigmund Noskowsky* (1846 in Warschau) mit 1 Symph., *Nic. A. Rimsky-Korsakoff* mit 3 Symph. (*1. Op. 1, Emoll, *2. »Autor«, *3. Op. 32, Cdur) und *Peter J. v. Tschaikoffsky* (1840—1893) mit 7 Symph. (*1. Op. 13, Gmoll, *2. Op. 17, Cmoll, *3. Op. 29, Ddur, *4. Op. 36, Fmoll, *5. Op. 64, Emoll, *6. Op. 74, Hmoll, »pathétique« und 7. *Op. 58, »Manfred«, Symph. in 4 Bildern), die Czechen: *Anton Dvořák* (1841) mit 5 Symph. (*1. Op. 60, Ddur, 1882, *2. Op. 70, Dmoll, 1885, *3. Op. 76, Fdur, 1888, *4. Op. 88, Gdur, 1890 und *5. Op. 95, Emoll, 1893, »Aus der neuen Welt«), *Zdenko Fibich* (1850) mit 2 Symph. (1. Op. 17, Fdur und 2. Op. 38, Esdur), *Josef Rebíček* (1844) mit 1 Symph., (Op. 10, Hmoll), *Friedrich Smetana* (1824—1884) mit 1 (»Triumph-«) Symph., 1853, die Ungarn: *Julius von Beliczay* (1835—1893) mit 2 Symph., *Edmund von Mihalovich* (1842) mit 1 Symph. *Ddur, 1883), *Imre Spekely* (1823—1887) mit 1 Symph. und *Fr. Ernst Spemelenyi* (1824—1888) mit 3 Symph., die Italiener: *Guis. Martucci* (1856) mit 1 Symph. (*Op. 72), *Giov. Gaetano Rossi* (1828—1886) mit 1 (preisgekrönten) Symph., »Saul«, 1878, *Carli Rossi* (1839) mit einigen Symph., *Giov. Sgambati* (1843) mit 1 Symph. *in 3 Sätzen, Op. 16, Ddur, die Niederländer: *Jan van Boom* (1807—1872) mit einigen Symph., *Jules ten Brink* (1838) mit 1 Symph., *Charl. Louis Hanssens* (1802—1871) mit einigen Symph., *Richard Hol* (1825) mit 3 Symph., *Gust. Leon Huberti* (1843 in Brüssel) mit 1 Symph., *Wouter Hutschenruijter* (1796—1878) mit 4 Symph., *Eduard Silas* (1827) mit 3 Symph.

(1. Adur, 2. »burlesque« und 3. ?), *W. F. Thooft* (1829 mit 3 Symph. und 1 Chors. »Karl V.« (preisgekrönt 1861, Op. 10) u. v. a.

Wir sind am Ende! Eine grofse Reihe grofser Kompositionen zog an unserem geistigen Auge vorüber — freilich nur skizzenhaft und auch lückenhaft, denn all unser Wissen ist bekanntlich nur Stückwerk! Aufgabe eines ganzen Menschenlebens wäre es, eine vollständige Geschichte der Symphonie zu schreiben — bis jetzt fehlt sie uns! Vielleicht ist sie schon geschrieben und läfst nicht mehr lange auf sich warten.

Musik-Kritik und -Kritiker.

Von **Dr. Wilibald Nagel.**

Auf Herrn *Fieges* Ausstellungen an meinem Artikel in Nr. 7 d. Bl. bin ich mit wenigen Worten zu antworten genötigt. Ich habe die »Berliner Kritik« nicht genannt, da sie nun aber ins Treffen geführt ist, so erlaube ich mir zu bemerken, dafs sie im allgemeinen nicht für mafsgebend gehalten wird; auch sind die Verhältnisse durchaus nicht so, wie sie Herr *Fiege* darstellt: ich habe selbst als Gymnasiast und junger Student Kritiken für mehrere Tagesblätter geschrieben und kurz vor den 12 Tagen im Jahre, an welchen der Student — zuweilen seine Schulden bezahlt und den Vorsatz fafst, den berühmten neuen Menschen anzuziehen, eifrig die Zahl der Zeilen kontrolliert. — . . . . . . [1])

Also »der Leser glaubt stets an den Kritiker seiner Zeitung«. Herr *Fiege* möge sich einmal umhören, wie die kritischen Orakelsprüche in den gebildeten Familien, in den Kaffeehäusern aufgenommen werden — das dürfte ihn gründlich von dieser unglaublich naiven Ansicht heilen.

»Das Geschöpf seinem Schöpfer.« Schickt ein Künstler dem Kritiker sein Bild mit einer derartigen Unterschrift, so ist der Absender entweder ein hysterisches Frauenzimmer, ein niedriger Schmeichler oder ein armer Teufel, der seinen letzten Trumpf ausspielt. Der anständige Kritiker wird sich derartige Sendungen mit Ernst, nötigenfalls mit Grobheit vom Halse zu halten haben, soll er nicht in den begründeten Verdacht kommen, solch elenden Kriechereien zugänglich zu sein. Überdies: beweisen derartige Aufschriften etwas anderes als die ungebührliche Machtstellung der Zeitungsreferenten? Wenn der Kritiker sich neue, noch nicht aufgeführte Werke vor der öffentlichen Wiedergabe gründlich ansieht, so ist das eine Ausnahme. Der Weg zur Generalprobe allein genügt auch nicht . . . .

Beurteilen kann »man« die Werke, deren Schöpfer belehren nicht! Nicht ganz übel. Herr *Fiege* kann versichert sein: ist die Urteilsfähigkeit mehr, als eine gewisse Kenntnis der Muttersprache und einzelner handwerksmäfsiger Ausdrücke, mehr als die übliche Art des ästhetisierenden Geschreibsels, so ist auch eine Belehrung wohl möglich.

»Dafs wir das Publikum befriedigen, genügt uns.« Unglaublich, aber es steht da. Wie sich das alles zusammen reimen soll, weifs ich nicht: der Kritiker dient der Kunst allein, will nur das Publikum befriedigen und vermag die Kunstwerke zu beurteilen.

Die »Nachtreferate« müssen gemacht werden, weil ein Blatt damit vorangegangen ist! Ja, Ja, ein Leithammel richtet manchmal groben Unfug an. Ich gebe Herrn *Fiege* die feierliche Versicherung, das Publikum, d. h. der allerdings kleinere, aber mafsgebende — im Interesse der wirklichen Kunst mafsgebende Teil desselben würde die herrlichen »Nachtreferate« gerne missen und dafür eine wirkliche, durchdachte, gründlich überlegte Kritik, die Hand und Fufs hat, mit Vergnügen eintauschen. Aber im Zeitalter der x und u und p Korrespondenten kommt es nur noch auf die Fixigkeit und die grofse Suade an, nicht wahr?

Braucht es mehr, um den erhabenen, erzieherischen, moralischen Standpunkt der Presse darzulegen?

Im allgemeinen geht es in den Zeitungsredaktionen zu, wie in den Privatschulen, von denen *Niels W. Christensen* aus seiner eigenen Erfahrung erzählt; als der Lehrer ernstlich unterrichten wollte, verwies die Vorsteherin ihm sein verbrecherisches Unterfangen mit den Worten: es kommt in erster Linie darauf an, dafs sich die Kleinen bei uns wohl fühlen, verstanden?

Die Kleinen, das Publikum in seinem gröfseren Teile, mit der Tageskost abzuspeisen, genügt den »Kritikern«; wer auf dem Standpunkt steht, beweist nichts als die Richtigkeit meines Angriffs. Er befriedigt nicht die Besten, wohl aber die Meisten seiner Zeit — eine Haltung, welche, obwohl sie modern ist, doch denen, welche es ehrlich mit der Kunst meinen — um diese ganz allein handelt es sich! — nicht genügen wird.

[1]) Wir unterdrücken hier einige Sätze, da sie »Persönliches« enthalten. D. Red.

Lose Blätter.

Dramatisches in der Liturgie. Der dramatische Kunsttrieb des Menschen hat im Gottes- und Götterdienste zu allen Zeiten seinen Ausdruck gefunden. Auch im christlichen Kultus, der ja an die Gebräuche der heidnischen und jüdischen anknüpfen mufste, finden wir das dramatische Element ausgebildet, namentlich die erste

Zeit legt grofsen Wert darauf und schafft in seinem grofsen zwölfstündigen Sonntagsgottesdienst eine christliche Liturgie, die man das grofsartigste liturgische Drama genannt hat. *Eduard Devrient* beschreibt sie nach *Alts* Buch: »Theater und Kirche« in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst folgendermafsen: Wir müssen uns ins jene Zeiten zurückversetzen, da die Gemeinde schon am Vorabende sich versammelte und bis Mitternacht in der spärlich beleuchteten Kirche in stillen Gebeten verharrte. Da plötzlich öffnen sich beim Klange der Glocken die heiligen Thüren auf der Altarerhöhung, gleich den Pforten des Himmels. Der Presbyter, das Rauchfafs schwingend, durchschreitet die Kirche bis zur Vorhalle; die Thymianwolken lagern sich über die Gemeinde hin, ein Bild des Geistes Gottes, der da schwebt über den Wassern. Der Diakon, eine brennende Kerze in der Hand, erinnert an den ersten Schöpfungsakt, da Gott sprach: »Es werde Licht!« Die Stimmen der Gemeinden singen den 104. Psalm, die Priester kehren zurück in das Heiligtum, und die Thüren werden, ein Sinnbild des Sündenfalles und der Verstofsung aus dem Paradiese, verschlossen. Der Chor spricht jetzt in Psalmenversen sein Schuldbewufstsein und die Sehnsucht nach göttlicher Hilfe aus; »bei dem Herrn«, so schliefst er, »ist Gnade und viel Erlösung bei ihm, und er wird Israel erlösen von allen seinen Sünden.« Da öffnen sich die heiligen Thüren wieder, der Presbyter erscheint, tröstet die Gemeinde durch die prophetischen Verkündigungen des einstigen Erlösers und schliefst mit Gebet und Segen den ersten Teil der Feier. Mit Bufs- und Klageliedern und dem wiederholten Rufe: »Herr erbarme dich!« (Krie eleison) beginnt sie wieder und dauert so, bis die ersten Strahlen der Sonne den Anbruch des Tages des Herrn verkünden und man drinnen im Heiligtum den Priester den Lobgesang der Engel »Ehre sei Gott in der Höhe!« anstimmen hört. Die Geburt des Heilandes wird gefeiert. Der Bischof tritt, einfach gekleidet, um die glanzlose Erscheinung Christi auf Erden zu bezeichnen, begleitet von den übrigen Geistlichen, gleichsam den Jüngern, aus den heiligen Thüren, er stellt unter lobsingenden Chören den in Israel wandelnden Erlöser dar. Verschiedene Lektionen, endlich die Predigt vergegenwärtigen das Lehramt Christi und schliefsen den zweiten Teil des Gottesdienstes. Jetzt beginnen neue Wechselgebete zwischen Priester und Gemeinde um Gnadenverleihung, der Bischof sammelt die von Gemeindegliedern mitgebrachten Opfergaben an Wein und Brot, eines wird zum Opferlamm erwählt, dem Herrn dargebracht (Offertorium) das Leiden und der Kreuzestod symbolisch daran dargestellt und das Abendmahl vollzogen, so dafs der Kulminationspunkt des Gottesdienstes, die Vereinigung Christi mit den Gläubigen im Sakrament, auch äufserlich mit der Mittagshöhe der Sonne zusammenfällt.

Ganz besonders zeichnete sich schon frühzeitig die Feier des Ostertages durch seine dramatische Form aus. Zwei junge Priester erschienen während des Gottesdienstes, in ihre Mäntel nach Art der orientalischen Weiber vermummt — ad similitudinem mulierum, wie noch spätere Rituale besagen — welche die beiden Marien vorstellten und sich der Seitenkapelle näherten, die als Grabeshöhle dekoriert war. Dort erschien ein weissgekleideter junger Priester als Engel, den goldnen Schein ums Haupt und sang: »Wen suchet ihr im Grabe, ihr Christusverehrer?«

Die Frauen:

Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten, du Himmelsbewohner.

Der Engel:

Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er vorhergesagt hat. Geht, verkündiget, dafs er auferstanden aus dem Grabe.

Die Frauen:

Die Juden mögen nun sagen, wie die das Grab bewachenden Soldaten den König verloren haben, trotz des davorgelegten Grabsteines, und warum sie den Fels der Gerechtigkeit nicht besser bewacht haben. Sie mögen uns entweder den Leichnam herausgeben oder mit uns den Auferstandenen anbeten, das Halleluja anstimmend.

Hiermit waren die Frauen zum Hochaltare zurückgekommen, wo die übrigen Geistlichen als Darsteller der Jünger Jesu standen und sie berichteten ihnen:

Zu dem Grabe kamen wir trauernd, wir sahen den Engel des Herrn dort sitzen und hörten ihn sagen, dafs Jesus auferstanden.

Auf diese Worte brachen Priester und Chor in den Lobgesang aus.

Aus dieser dramatischen Liturgie erwuchs das mittelalterliche Schauspiel, namentlich das Mysterium. Auch die Reformation nahm sich desselben an, und Luther sagt selbst: »Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen, darum, dafs bisweilen grobe Zoten und Buhlereien darin sein, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürfte lesen. Darum ist's nichts, dafs sie solches fürwenden und nur derselben willen verbieten wollen, dafs ein Christ nicht solle Kömödien lesen und spielen.« Luther, der gute Volkskenner, wufste, dafs seine Kirche in der dramatischen Kunst eine gute Bundesgenossin hatte; und die Jesuiten, welche das von ihm erkämpfte Terrain wieder zurückerobern wollten, machten die dramatische Kunst zur Dienerin ihrer Pläne und bauten dieselben nach allen Seiten aus. Selbst komische Zuthaten verschmähten sie nicht und gaben der Musik einen opernhaften Reiz. Dadurch zogen sie besonders die erregbare Jugend lebhaft an, und manche Wiederbekehrung zur katholischen Kirche hat mit Freibillets zu diesen glanzvollen Spielen begonnen.

Instrumentenbau. Der Künstler kann auch auf schlechten Instrumenten spielen; der Schüler soll nur auf guten spielen. Dieser Satz bewährt sich im Geigenspiel in einer oft recht drückenden Weise; denn die guten Geigen sind für den Schüler, der mit seinen ersten Studien doch nur einen Versuch macht, dessen Gelingen noch ganz in Frage steht, fast unerreichbar wegen ihres aufserordentlich hohen Preises. Dieser aber ist die Folge des Niederganges in einer Fabrikation, die früher in den Händen wirklicher Künstler lag, während sie jetzt ein recht gewöhnliches Handwerk geworden ist, das billige, aber dennoch nicht immer preiswerte Ware liefert und künstlerischen Ansprüchen nicht wohl genügen kann. Es wäre sehr zu wünschen, dafs der Geigenbau, der jetzt ganz andere Preise zu erwarten hätte, als sie den Stainer und Kloz zu teil wurden, sich wieder auf die frühere Höhe hinaufschwänge. Bestrebungen dieser Art sind gewifs der Aufmerksamkeit und der Unterstützung der Künstler im hohen Grade würdig. Dies ist der Grund, warum wir in diesen Blättern auf die meisterhaften Arbeiten des Karlsruher Geigenbauers *Johann Padewet* aufmerksam machen. Der Unterzeichnete, der auch von Amts wegen der Fabrikation musikalischer Instrumente Beachtung schenken mufs, hat die Arbeiten des Genannten seit längerer Zeit genau studiert, seine Geigen in den verschiedensten Stadien der Bearbeitung betrachtet und eine ganze Reihe fertiger Violinen, solche, deren Lack kaum getrocknet war, und andere, die vor zwei,

vier und mehr Wochen und Monaten gefertigt worden waren, sorgfältig durchgespielt. Das Ergebnis dieser Beobachtungen war ein aufserordentlich erfreuliches. Das Unangenehme der neuen Geigen, den schreienden, unebenen und ungleichen Ton, die spröde Ansprache, die Ungleichmäfsigkeit der Applikaturen zeigte kein einziges dieser Instrumente. Sie klingen von Anfang an am Ohre nicht aufdringlich und spielen sich auffallend leicht, und alle diese Vorzüge sind nicht etwa durch zu dünnes Holz oder irgend ein »Geheimnis« erreicht, sondern lediglich durch sehr genaue und sichere Arbeit, eine, wenn man so sagen darf, ganz individuelle Bearbeitung jedes einzelnen Instrumentes. Neuerdings spielt der Unterzeichnete ein von *Padewet* vor Monatsfrist fertig gestelltes Violoncell. Dasselbe war von Anfang an weich und gleich im Ton auf allen Saiten, leicht spielbar auch in Lagen, die sonst fast gar nicht gebraucht werden, auf der Singseite aufserordentlich wohllautend bei durchdringender Kraft. *Padewet* giebt seinen Geigen nicht das erkünstelte Ansehen alter Instrumente. So ist alles an ihnen gesund und echt. Möge er die Anerkennung ernten, die seine Bemühungen verdienen. Für begabte Anfänger möchten wir seine Instrumente besonders empfehlen; sie werden ihn zu keinen Unarten verleiten und ihm die Lust des Studiums mit der Ausreifung ihres anmutenden Tones täglich erhöhen.

Karlsruhe i. B.

Dr. E. von Sallwürk,
Geh. Hofrat,
Referent für Musik im Gr. bad. Oberschulrat.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. August. Das ist gar seltsam, dafs die Sänger der Bayreuther Festspiele, die von dort so hoch gepriesen wurden, sobald sie hier auf der Bühne erschienen, uns nach der einen oder anderen — oft nach mehreren Seiten — nicht befriedigten. Und wir hatten doch fast alle hier. Die *Nordica* sollte eine Elsa sein, wie sie Wagner träumte, aber nie sah: uns kam sie wie eine reizende, aber seelenlose Singpuppe vor. *Popovici* galt am Roten Main als dramatisch ergreifender Telramund: an der Spree erschien seine Kunstdarbietung ganz unzureichend. Die *Gulbranson* erregte in diesem Jahre im Festspielhause dieselbe Bewunderung wie im vorigen: in unserem Opernhause sah man ihrem Spiele noch das Eingelernte an, und so sympathisch sie selbst und ihr Gesang war, es fehlte ihr die elementare Leidenschaft und ihrer Stimme die Kraft, so dafs sie fast mehr unser Mitleid als unsere Begeisterung für ihre Brünnhilde wachrief. Und selbst *Friedrichs* — sein Beckmesser hatte gleich seinem Albrich neben ganz bedeutsamen Szenen, wie er ähnlich schon vor 15 Jahren aus sich selbst schuf, andere von unleidlichen Übertreibungen in der Darstellung (die im Ständchen possenhaft war) und im Gesange (der in Sachsens Werkstatt zum Quietschen wurde). — Jetzt gastierte wieder Fräulein *Wiborg* bei uns, die auch in Bayreuth sich den grofsen Namen erwarb, und sie war verhältnismäfsig die Beste von den Bayreuth-Gästen. Für die »Mignon« braucht man sich keine bessere Darstellerin zu wünschen, als sie es ist, aber ihrer Elsa fehlte gleich ihrer Elisabeth die stolze Gröfse. Das war keine erlauchte Fürstin, welche im Wartburgsaale des Tannhäuser harrt und welche die vornehmen Gäste zum Sängerkampfe begrüfst; es war die liebliche Tochter eines guten Hauses, die sich auf eine grofse Gesellschaft freut. An den Stellen indes, die zarte Innigkeit erfordern, wie das Gebet des 3. Aktes, wo die Tiefgebeugte im Leid vergeht, da bot die Dame eine Leistung, die ich noch nie in gleicher Bedeutsamkeit kennen gelernt habe. — Wir verstehen doch das Gute und erkennen es so gern an; wir stehen hier auch fast alle auf dem Boden der *Wagner*schen Kunstgesetze — wie kommt es nun, dafs uns die in Bayreuth Gepriesenen hier so selten Genügen bereiten oder gar Begeisterung? Entweder geben sich die Künstler hier nicht, wie dort — und das ist doch durchaus nicht anzunehmen — oder sie erscheinen dort im Lichte der Verzauberung, was ich fast glaube. Die bedeutsame Wirkung des einzig eingerichteten Festspielhauses, ein unvergleichlich klingendes, geheimnisvolles Orchester, eine sorgfältige und einheitliche Einübung der Vorstellung, eine begeisterungsfähige Zuhörerschaft — das alles schafft eine Art Zaubersphäre, wie etwa die Grotte bei Capri, wo die goldig leuchtenden Perlen doch nur Wassertropfen sind. Wer aber dort war, schwört, nie etwas Herrlicheres gesehen zu haben.

Unsere Oper hat noch immer Ferien, und fast ausschliefslich sind es Gäste, welche im Sommerhause derselben thätig sind, daher ist der Kreis der aufgeführten Werke ziemlich klein. Puccinis »Bohème« befindet sich allerdings noch immer unter denselben; wer sie aber wiederholt hört, gesteht, einen stets schwächeren Eindruck von ihr zu empfangen. — Etwas Hocherfreuliches sind die Kunstdarbietungen des Herren *Ernst Kraus*, in dem ein Albert Niemann zu erwachsen scheint. Wahrscheinlich wird er, der ja noch nicht auf ganzer Höhe steht, dessen Gröfse als Darsteller nicht erreichen, als Sänger aber ihn übertreffen. Er ist ein Bayer, erlernte die edle Bierbrauerei und waltete des Amtes eines Braumeisters in Nürnberg und München, bis er 28 Jahr alt geworden war. Nebenbei schlug er die Zither und sang seinen Freunden zur Lust manches Lied dazu. Aber er wurde auch veranlafst, sich mit Opernsachen zu befassen und stellte sich mit der Grals-Erzählung dem Münchener Hofopern-Intendanten vor. Der aber riet ihm, beim Biere zu bleiben, wo man auch tüchtige Leute gebrauche, denn ein guter Brauer sei wichtiger als ein mäfsiger Sänger. *Heinrich Vogl* kannte zum Glück den jungen *Kraus* und liefs nicht ab, ihn zum ernstlichen Gesangsstudium zu ermuntern. Er fand auch einen edlen Mann, der seinen Schützling auf seine Kosten in Italien ausbilden liefs, wo es noch einen vorzüglichen Gesangsmeister, *Galliera*, gab, der aber bald von Mailand nach München zog. In Mannheim nahm der junge Sänger dann eine Opernstellung an und fand dort im Intendanten *Prasch* seinen dramatischen Lehrer. Da blieb er nun vier Jahre lang. Doch schnell genug gewann ihn die Berliner Oper, an der er vor drei Jahren bereits gastierte. Dafs etwas in ihm stecke, sah man schon damals, obwohl er noch sehr Anfänger und besonders nicht genug Herr seiner Stimme war. Er hat seitdem an der deutschen Oper in Amerika gesungen und wird, obschon uns verpflichtet, diesen Winter wieder dahin zurückkehren, um dann hoffentlich ganz bei uns zu bleiben. Warum das nicht jetzt schon geschieht, verstehen nur Eingeweihte, zu denen ich nicht gehöre; und dunkel sind oft die Pfade der Theaterleiter. — Herr *Kraus* besitzt zwei wundervolle, seltene Gottesgaben: eine Prachtstimme und die Fähigkeit zu idealisieren. Wenn er als Lohengrin erscheint und den Schwan entläfst, so ist er für das Auditorium sofort »der gottgesandte Mann« — man glaubt an ihn. Nicht ganz in demselben Grade gestaltet er den allerdings weit schwieriger zu charakterisierenden Tannhäuser, aber immer noch viel bedeutsamer als irgend ein anderer. Dabei ist er eine stattliche Erscheinung mit edlen, ausdrucksvollen Zügen, eine echte Siegfriedsgestalt. Die früher etwas zu hell erklingende Stimme ist seitdem dunkler geworden, und dafs sie auch nach der Höhe hin weit und leicht ausgiebt, ist besonders erfreulich. Das melodische Element Wagners, welches allerdings nicht in der mechanischen Form der Italiener sich äufsert und aus Schablonenphrasen von je zwei Takten sich zusammensetzt, wie »Sieh, o Norma, o hab Erbarmen« oder der Regimentstochter »Heil Dir, o mein Vaterland«, sondern organisch sich entwickelt, wie Blätter und Blüten dem Baume entspriefsen — dieses reiche Melodienwerk Wagners tritt durch den Gesang des Herrn *Kraus* in besonders frischer, vollsaftiger Weise hervor.

Es gastieren aufser ihm augenblicklich wieder Fräulein *Prevosti*

und Herr *d' Andrade*, beide natürlich in deutscher Umgebung italienisch singend. Die Dame begann mit der Gounodschen »Margarethe«, die sie hier zum erstenmale sang, und die mir, wie sie nun einmal ist, in der interessanten Darstellung und in dem kunstvollen Gesangsvortrage der Gastin recht wohl gefiel. Die Künstlerin hat aber vielen Tadel erfahren, weil sie kein deutsches Gretchen gewesen sei. Ist denn die von *Jules Barbier* und *Michel Carré* geschilderte, von *Charles Gounod* musikalisch illustrierte Frauengestalt, noch dazu, wenn sie italienisch sich äufsert, etwas, das man deutsch gestalten könnte? Bei dem schwachen Opernlibretto braucht man wahrlich nicht an das grofse Goethesche Gedicht zu denken. — Herr *d' Andrade* sang bis jetzt nur den Don Juan, aber in musterhafter Weise.

Das »Theater des Westens« brachte nichts Neues. Nach *Spinellis* »A basso porto« ist nur noch wenig Begehr.

Rud. Fiege.

Leipzig. Die Jubelfeier des Universitätgesangvereins *St. Paulus*, der nunmehr bereits auf das ehrwürdige Alter von fünfundsiebzig Jahren und eine ruhmreiche Vergangenheit zurückblickt, hat während der Tage vom 16. bis 18. Juli in einem geistlichen und weltlichen Konzert eine Reihe voll wichtiger künstlerischer Thaten gezeitigt, denen die Festgenossen, herbeigeströmt aus allen Windrichtungen, treues Gedenken bewahren. Der einzige Wermutstropfen, der auf das schöne Fest gefallen, war die Erinnerung daran, dafs der derzeitige Dirigent des jubilierenden Vereins Herr Prof. Dr. *Kretzschmar* leider von schwerem Leiden noch nicht so weit genesen ist, um seines Amtes zu walten und selbst dem Feste seine Gegenwart schenken zu können. Dafs er in *Heinrich Zöllner*, dem Schöpfer zahlreicher grofser Männerchorwerke (Columbus, Fest der Rebenblüte), einen Stellvertreter von schwerwiegender Bedeutung gefunden, mufste mit hoher Befriedigung begrüfst werden. Der hervorragende Künstler, der selbst einst als Jüngling dem Paulus als Mitglied angehörte, liefs es sich nicht nehmen, von New-York aus, wo er seit Jahren den deutschen Männergesangverein leitet, die Reise über den Ozean anzutreten und den Hauptteil des Jubiläums mit Sorgfalt persönlich vorzubereiten. Das Opfer, das er damit dem seltenen Jubiläum gebracht, darf man keinesfalls unterschätzen, und in der glänzenden Aufnahme, die er sowohl als Dirigent des Brahmsschen »Rinaldo«, des Bruchsschen »Salamis« wie als Komponist einiger neuen geist- und schwungvollen, dem »Paulus« gewidmeten Männerchöre (wider die Heuchler, Beherzigung) gefunden, dürfte er die schönste Entschädigung erblicken. Natürlich fehlte auf dem Programm zum weltlichen Konzert auch das Männerquartett nicht, das »Paulus« im eigentlichen Sinne vor länger als fünfzig Jahren aus der Taufe gehoben: *Mendelssohns* herrliches Ständchen: »Schlafe, Liebchen, weil's auf Erden«: als es noch Manuskript war, hat *Hermann Langer*, der spätere »Vater der Pauliner«, es in der Privatwohnung des Komponisten (Königstrafse 21, wo eine Gedenktafel im Hause angebracht ist) mit den Kommilitonen ausgeschriebenen Stimmen durchprobiert. Und auch *Schumanns* »Minnesänger«, mit denen so oft der Verein sich Hauptpreise ersungen, thaten die alten, nie versagende Wirkung.

Von *Mendelssohn* an sind fast alle hervorragenden deutschen Tondichter zum Paulus in nahen freundschaftlichen wie künstlerischen Beziehungen gestanden: *Gade*, *Reinecke*, *Brahms*, *Bruch* etc. zählen zu den Ehrenmitgliedern des Vereins, und manches schöne und bedeutende Werk ist durch den »Paulus« in den Konzertsaal eingeführt worden. Stets setzte er an die würdigsten Aufgaben der älteren wie zeitgenössischen Litteraturen sein bestes Können, und die Muster, die er so oft aufgestellt in der Zusammensetzung seiner Programme, die allen edlen, berechtigten Richtungen, dem Pathos wie dem Humor Aufmerksamkeit gewidmet, haben denn auch vielfach zur Nacheiferung in hiesigen wie auswärtigen Kreisen angespornt. Das sichert dem Jubilar auch die Anerkennung kommender Generationen: möge »Paulus« noch lange fortwirken im Dienste reiner Kunstbestrebungen und jenem Apostel gleichen, von dem das Bibelwort ausgerufen: Dieser Jünger stirbt nicht!

Das wichtigste Ereignis auf unseren Opernbühnen bildete am 8. August eine Wiederholung der Götterdämmerung. Zwar ist *J. Morrs* dem Siegfried noch nicht vollständig gewachsen, die Gutrune des Fräulein *Dönges* nicht überall einwandfrei, als *Waltraute* legte Fräulein *Eibenschütz*, die kürzlich als Selika (Afrikanerin) debutierte, mehr sprechende Intelligenz als seelenerwärmende Innigkeit an den Tag: um so lichtverbreitender wirkte das Rheintöchtertrio der Frau *Baumann*, Fräulein *Kornic*, Fräulein *Osborn*, der Albrich des Herrn *Schelper* wie der *Hagen*, des Herrn *Scheitz*: sie brauchen selbst die Bayreuther Rivalität nicht zu scheuen.

Es verlangt allerdings einen hohen Grad Spannkraft und Begeisterungsfähigkeit, nahezu fünf Stunden lang in der Hundstagsglut den Musen zu dienen. Und es ist daher nicht unbegreiflich, wie von gewisser Seite aus es als ein Wagnis bezeichnet wird, mit solchen für Darstellende wie Geniefsende gleich anspruchsvolle Werke herauszurücken; die anderen Monate des Jahres erleichtern zweifellos den Genufs der Tetralogie. Fragt aber das in Bayreuth versammelte internationale Publikum viel nach den Unbequemlichkeiten der Hundstagszeit? Vergiefst es nicht, ohne zu murren, den Schweifs in Strömen wochenlang? Im Vergleich mit den dortigen Genufsstrapazen sind die unsrigen immer nur bescheiden: das sollten sich alle die zum Troste sagen, die für Wagneraufführungen seit einigen Wochen nicht mehr zu haben sind. Bernhard Vogel.

Nördlingen. Nach dem uns vorliegenden 15. Bericht des Chor und Orchestervereins Nördlingen (Leitung: Musikdirektor *Trautner*) entfaltet derselbe ein reges Leben. Dafs der Name *Bach* so vielmal im Programme vorkommt und die alten Meister des Kirchengesanges zumeist berücksichtigt sind, ehrt Dirigenten und Chor.

Briefkasten.

Herrn Dr. F. in Berlin. Ob die Beurteilung des Reznicekschen Requiems in Nr. 7 unserer Blätter zu »wohlwollend« ist, kann ich nicht beurteilen, da ich das fragliche Werk nicht kenne. Allerdings mufs ich zugeben, dafs die Kritiker in einer ganzen Reihe von Musikzeitschriften sowohl nach der Berliner als auch nach der Mannheimer Aufführung mit Ihrem Urteile über das Werk übereinstimmen. Für Zusendung des Artikels über die »L-O« bin ich Ihnen dankbar.

Herrn H. Pl. in Magdeburg: Sie wünschen ein Original-Waldhornquartett als Musik-Beilage in unserer Zeitschrift. Wir werden Ihren Wunsch erfüllen, sobald wir im Besitze einer wertvollen derartigen Komposition sind, und geben uns der Hoffnung hin, dafs diese Notiz einen oder einige unserer Herren Mitarbeiter veranlafst, Kompositionen, die Ihren Wünschen entsprechen, einzuschicken.

Herrn S. in Z.: »Sie finden die Auslassungen Dr. *Reifsmanns* über *Richard Wagner* in dem Buche: »Was wird aus unserer Musik?« durchaus richtig? Das bedauern wir. Wir hofften bei Wiedergabe der Stellen auf starken Widerspruch. Denken Sie sich die heutige musikalische Welt ohne *Wagner*, und Sie werden die Übertreibungen *Reifsmanns* eher erkennen.

Herrn Musikdirektor Sch. in K.: Ihnen wird gedient sein, wenn ich hier eine Zuschrift des Herrn Professor Dr. *v. Jan* mitteile. Sie lautet: Es ist gewifs keine leichte Aufgabe, sich durch die langen Sätze des ehrlichen Thomaskantor *Schein* in Nr. 8 dieser Zeitschrift hindurchzufinden. Aber schwieriger noch scheint es bei erster Lesung, die Schlufsworte des dreistimmigen Waldliedleins auf S. 131 zu verstehen. So viel wird allerdings bald deutlich, dafs die Sprache der letzten Zeilen die italienische sein mufs. Von dieser Wahrnehmung ausgehend deute ich die rätselhaften, vielfach verschriebenen Worte also: O allegramente pastori con le Ninfe, Grazie ed Amori! (Immer fröhlich, ihr Hirten, samt den Nymphen, Gratien und Amoren!) Das Adverbium allegramente ist freilich in diesem Zusamenhang merkwürdig, und gerne will ich mich bescheiden, wenn jemand statt dessen eine bessere Erklärung finden sollte. Die Gesellschaft der Eroten, Nymphen und Gratien aber ist sicher.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

I. Jahrgang.
1897.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 10.
Ausgegeben am 1. Okt. 1897.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Die Triosonaten der Generalbass-Epoche.

Von Dr. **Hugo Riemann**.

Einen sehr erheblichen Bruchteil der Kammermusiklitteratur des 17. bis 18. Jahrhunderts bilden die »Sonaten für zwei Violinen mit [beziffertem] Baſs«, in welcher eine groſse Zahl bedeutender Tonkünstler ihr Bestes gegeben haben, das nun leider, weil die Fertigkeit im »Generalbaſs-Spielen« im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich ganz und gar verloren gegangen ist, in den Bibliotheken unbeachtet vermodert. Nur sehr wenige Triosonaten sind bisher einer Bearbeitung gewürdigt worden, welche ihre Wiederbelebung beim häuslichen Musizieren ermöglicht, ohne daſs an einen Klavierspieler die beinahe lächerliche Zumutung gestellt wird, daſs er aus einer bezifferten Baſsstimme eine verständige Klavierbegleitung improvisiere. Zwar steht *Philipp Emanuel Bachs* »Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen« (1753—62) noch immer hoch in der allgemeinen Wertschätzung, d. h. man pflegt, wenn man auf Klavierunterrichtsmethodik zu sprechen kommt, mit dem Brusttone der Überzeugung dieses Werk zu nennen, aber die wenigsten, die das thun, haben eine rechte Vorstellung von dem eigentlichen Zwecke desselben. Es ist nämlich ebensowenig eine Klavierschule im heutigen Sinne, wie die Generalbaſsschulen von *Heinichen, Mattheson* u. a. etwa Harmonielehrbücher im Sinne der heutigen von *Fr. Schneider, E. Fr. Richter* etc. sind; der eigentliche Zweck aller älteren Generalbaſsschulen (zu denen auch Ph. E. Bachs »Versuch« gehört) ist vielmehr die kunstgerechte Vorbildung des Klavierspielers für seine frühere Hauptaufgabe, das »Accompagnieren«, eine Art der Kunstübung, die seit der Epoche der Wiener Klassiker *Haydn — Mozart — Beethoven* mit einer dem Geschichtskundigen schier unbegreiflichen Schnelligkeit vollständig aus der musikalischen Praxis verschwunden ist, an die binnen wenigen Jahrzehnten selbst die Erinnerung ausgelöscht wurde. Mit Verwunderung sieht wohl der Musikfreund von heute gelegentlich, daſs noch in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts die meisten »Lieder« anstatt einer »Klavierbegleitung« nur einen fadenscheinigen Baſs mit wenigen übergeschriebenen Ziffern aufweisen, deren Sinn ihm zwar von der Harmonie-Lehrstunde her ungefähr geläufig ist, die er aber im übrigen hauptsächlich in den Secco-Recitativen der älteren italienischen Opern und als mehr oder minder rätselhaft und überflüssig scheinende Zugabe in *Bach*schen und *Händel*schen Chorwerken gesehen hat, ohne sich ihretwegen groſs den Kopf zu zerbrechen. Daſs es aber auch eine ganz gewaltige Kammermusik-Litteratur giebt, für welche dieser bezifferte Baſs einen hochwichtigen, ja schlechterdings unentbehrlichen Bestandteil ausmacht, ist gemeiniglich so gut wie unbekannt, obgleich die beiden Altmeister der heute in voller

Lebensfrische blühenden Instrumentalmusik — *Bach* und *Händel* — selbst zu dieser Litteratur einige recht ansehnliche Scherflein beigesteuert haben. Einige dieser alten Sachen sind ja neuerdings aus der Rumpelkammer hervorgesucht und hübsch säuberlich zurechtgeputzt worden, zunächst und vorzugsweise eine Anzahl Solo-Violinsonaten mit beziffertem Bafs, deren eminenter technischer Schulwert Leute wie Alard, David u. a. veranlafste, sie ihren Studiensammlungen einzuverleiben und mehr oder minder getreu ihrem Violinpart nach wiederzugeben, den Continuo (bezifferten Bafs) aber durch eine moderne Klavierbegleitung zu ersetzen. Die Trio-Sonaten kamen erst später an die Reihe und sind noch heute sehr spärlich vertreten. Abgesehen von *Emil Krause*, welcher einige Händelsche bearbeitet hat, ist wohl *Gustav Jensen* der einzige, welcher diesem Zweige der älteren Kammermusik besondere Beachtung schenkte. Die von ihm redigierte, von Augener & Cie. in London publizierte Sammlung klassischer Violin-Musik enthält eine Reihe echter Perlen der Triosonaten-Litteratur mit ausgearbeitetem Generalbafs, nämlich das komplette Op. 4 *Corellis* (6 Sonate da camera), 3 Triosonaten von *Henry Purcell*, eine von *Antonio Veracini* und eine von *William Boyce*. Das ist zwar angesichts der ungeheueren Menge noch ungehobener Schätze herzlich wenig, aber es ist doch etwas. Ehe ich dazu übergehe, durch Aufzählung wenigstens der wichtigeren Triosonatensammlungen (denn es handelt sich immer gleich um kompakte Opera von 6, 12 und mehr Sonaten), mufs ich noch ein Vorurteil beseitigen, welches wenigstens für die ältere (vor-Bachische) Litteratur einer richtigen Würdigung des Wertes derselben im Wege steht. *Corelli* und der nur wenige Jahre frühere *Giuseppe Torelli* sind die Schöpfer des Concerto grosso, d. h. erst seit ihnen scheidet sich nachweisbar die ältere Kammermusiklitteratur im Werke für Solobesetzung und solche für Tuttibesetzung. Vorher ist für die ein Ensemble mehrerer Streichinstrumente beschäftigenden Werke nicht Solo-, sondern Tutti-Besetzung als von Komponisten gemeint anzusehen. Nur die Soloviolinsonaten (für eine Violine mit Bafs) sind oft derart virtuos ausgeführt, dafs eine Tutti-Besetzung ausgeschlossen erscheint. Wer also an das Studium einer Triosonate älterer Zeit herantritt, glaube nur nicht, dafs mit einer Ausführung durch 2 Violinisten und einen Cellisten auch mit Unterstützung durch das Klavier das Werk so zur Darstellung kommt, wie der Komponist es gemeint hat; vielmehr ist orchestrale Besetzung auch noch in die Zeit *Bachs* und *Händels* hinein als das normale anzusehen und Solobesetzung nur ein Notbehelf, der das Werk nur halb seine volle Wirkung entfalten läfst. Ganz selbstverständlich ist die Besetzung der Bafsstimme mit Cello und Contrabafs und im 17. Jahrhundert die Verstärkung der Violinen in den höheren Oktaven durch Flöten ebenso natürlich und durch Hinweise von *Michael Praetorius* (1618) verbürgt. Auch die Bratschen darf man mit den Bässen gehen lassen, ohne den Werken Gewalt anzuthun. Ja, die Beschränkung auf Streicher allein ist keineswegs eine selbstverständliche Sache und wenigstens für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts mufs eine Verstärkung durch Holzbläser, ja selbst Zinken und Posaunen als durchaus in das Belieben des Dirigenten gestellt resp. von den vorhandenen Kräften abhängig angesehen werden. Zum mindesten aber ist für die Corelli-Epoche die orchestermäfsige Besetzung der Streichparte als unerläfslich anzusehen: mit ihr entfalten die drei- und vierstimmigen Sonaten, Balletti und Sinfonien einen Glanz, der auch einem heutigen Konzertpublikum Hochachtung abnötigen würde.

Die Epoche der Triosonaten für zwei Soprane (meist ausdrücklich verlangt zwei Violinen) mit Basso continuo reicht bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts zurück, d. h. in die Zeit, wo der Generalbafs überhaupt in der Litteratur auftaucht. Anfänglich sind die Komponisten ausschliefslich Italiener, da die Deutschen noch längere Zeit an dem Satze mit ausgearbeiteten Mittelstimmen festhalten, den sie nie ganz aufgegeben haben. Das eigentlich Charakteristische dieser ganzen Trio-Litteratur ist nämlich gerade diese mangelnde Füllung der Mittellage durch den Komponisten selbst, d. h. die Voraussetzung, dafs solche Füllung durch das Accompagnement auf Grund der bezifferten Bafsstimme besorgt wird. Die Verwandtschaft dieser Schreibweise, ja ihre wahrscheinlich direkte Provenienz aus der von *Ludovico Viadama* 1602 (Concerti ecclesiastici) zuerst unternommenen Komposition für zwei (aber auch für mehr und auch nur für eine) Singstimme mit begleitender Orgel (bez. Bafs) ist in die Augen springend. Sowohl die Komposition für zwei Melodie-Instrumente mit bez. Bafs als auch die nur wenig später einsetzende Komposition für ein Solo-Instrument (Violine, Kornett) mit bez. Bafs sind fast gleichzeitig auftretende Parallelbildungen der Instrumental-Komposition zu den Erstlingen des vokalen Stile accompagnato, jenen merkwürdigen, sich sofort nach Aufstellung des Stile recitativo durch die Florentiner Erfinder der Oper neben die zunächst recht trockenen Erzeugnisse der gesangsfeindlichen Opernmusik stellenden Litteratur einer ebenfalls aus den Fesseln des Kontrapunktes sich losreifsenden vereinfachten Vokalkomposition. Mehr als der Abscheu vor den Schnörkel-Künsten des Kontrapunktes und mehr als der Zorn über die angebliche Vergewaltigung der Gesangstexte durch die imitatorische Setzweise dürfte das Verlangen nach freierer Entfaltung der Gesangsvirtuosität dem neuen Stilprinzip zum Siege verholfen haben. Wenn auch *Giulio Caccini* sich auf seine »stolze Verachtung« des eigentlichen Gesanges nicht wenig zu

gute thut und wenn auch die geistvollen theoretischen Erfinder der Oper nicht nur dem Kontrapunkte, sondern auch dem Gesange, der wirklichen Melodie den Krieg erklärten, so ist doch die Geschichte über diese stolzen Verächter des bel canto schnell genug zur Tagesordnung übergegangen und ganz etwas anderes als was sie erträumt, setzte sich an die Stelle der entthronten absoluten Polyphonie. Die italienische Oper und die italienische Kammermusik (vokal und instrumental), ja auch die neue italienische Kirchenmusik (seit *Viadana)* entwickelten sich mit Riesenschritten zur unbestreitbaren und unbestrittenen Herrschaft der Melodie über die Harmonie, d. h. sie führten trotz ihres melodiefeindlichen Ursprungs sofort zum ähnlich nie dagewesenen Triumphe des bel canto, zur Gesangsvirtuosität und zur Instrumentalvirtuosität.

Bedenkt man, dafs gerade um die Zeit der Florentiner Reform (zu Ende des 16. Jahrhunderts) das Kolorieren und Passaggieren im vollen Flor stand (vergl. Dr. *Hugo Goldschmidt* »Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts« 1890, S. 23 ff.), d. h. dafs die Meisterwerke der Polyphonie nicht schlicht gesungen wurden wie sie die Meister notiert haben, sondern in einer uns heute ganz unbegreiflich scheinenden Weise durch Läuferwerk und Verzierungen aller Art aufgeputzt, so erscheint die so schnelle und so radikale Verleugnung des Florentiner Reform-Programms nur allzu begreiflich. Nicht den Kampf gegen, sondern den für die Melodie forderte der Zug der Zeit und — bezeichnend genug — der erste namhafte Opernkomponist *(Caccini* selbst) ist zugleich einer der ersten Verfasser ausführlicher Anweisungen für den verzierten Gesang.
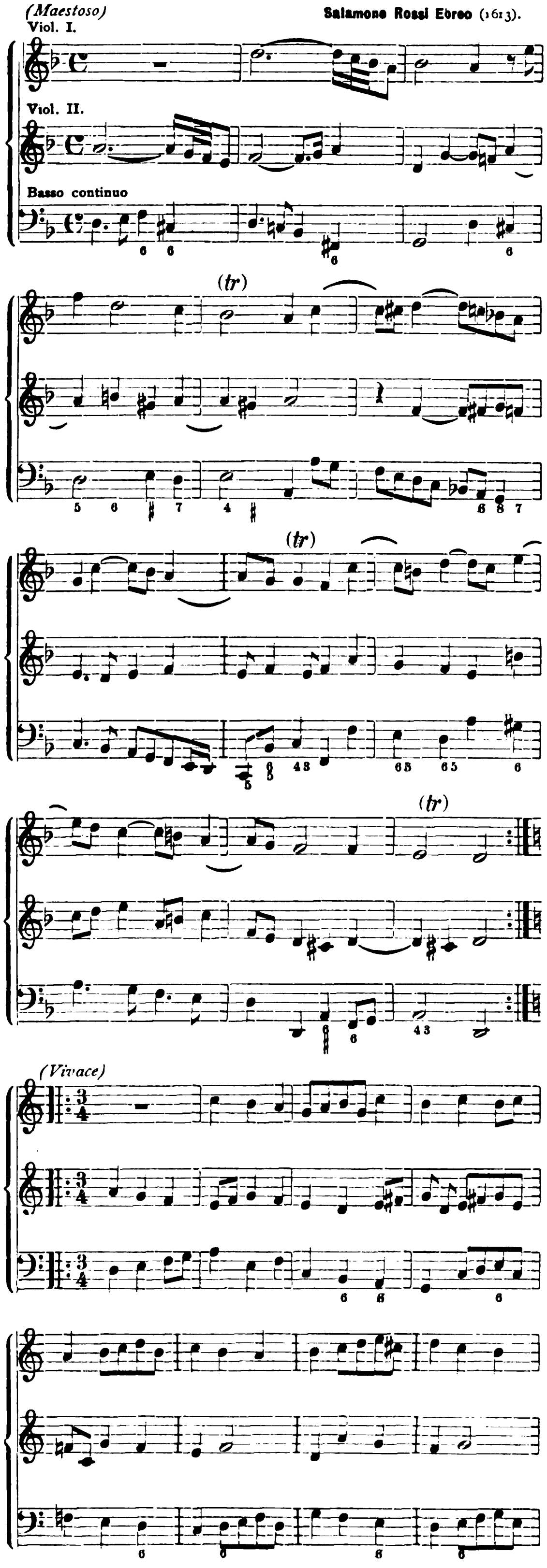
So glücklich der Gedanke war, für die dramatische Musik eine mehr nur recitierende Vortragsweise zu kultivieren, welche ermöglicht, längere Textpartieen schnell zu erledigen und zur Erläuterung der dramatischen Entwickelung leichter verständlich zu gestalten als dies mit dem Ballast einer wirklich melodisch ausgestalteten noch obendrein volltönend harmonisch gesetzten Mehrstimmigkeit sich als möglich erwiesen hätte, so lag doch den Vätern dieses Gedankens selbst nichts ferner, als für die lyrischen Partieen des Textes den wirklichen Gesang zu verbannen, und wenn die Arien der ersten Opern uns heute einigermafsen trocken und reizlos erscheinen, so liegt das einesteils an dem nur mittelmäfsigen Melodievermögen der *Peri, Caccini* und Konsorten, andernteils an der Voraussetzung der reichlichen Verzierung der nur als Gerippe, Gerüst aufzufassenden Notierung, und endlich ist auch zu bedenken, dafs die plötzlich frei gewordene Melodie doch auch erst lernen mufste sich ihrer Freiheit recht zu erfreuen. *Monteverdi, Cavalli, Cesti, Legrenzi, A. Scarlatti* (geb. 1659) seien nur im Vorbeigehen als Hauptrepräsentanten dieser allmählichen Ausbildung der dramatischen Melodik namhaft gemacht.
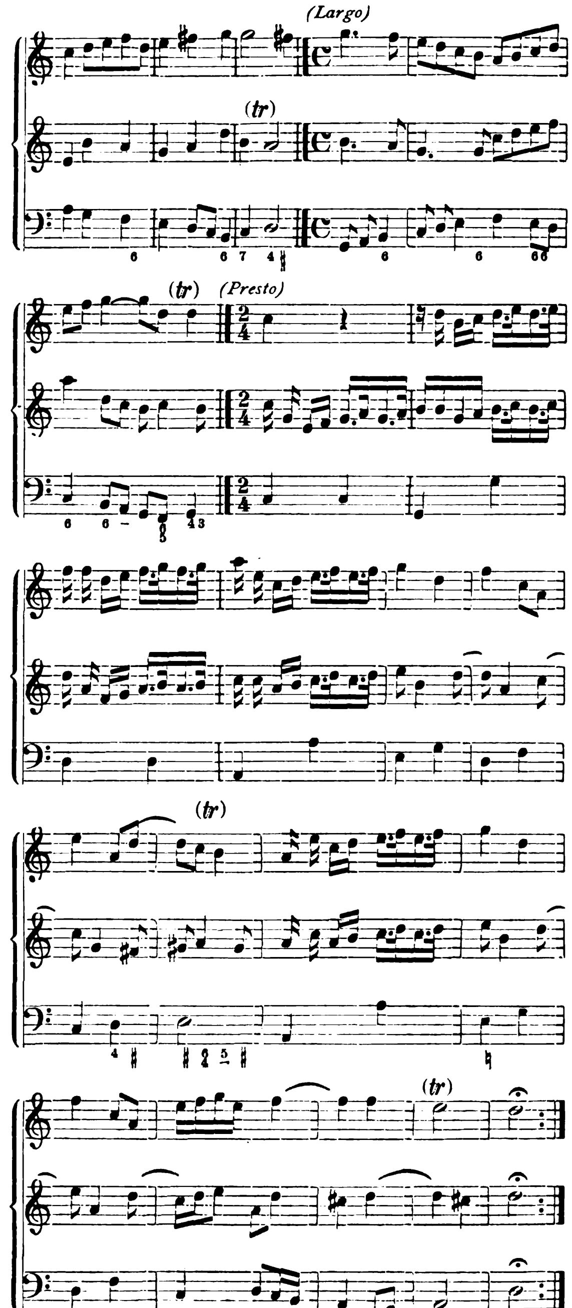
Für die Kirchenmusik (abgesehen vom Oratorium, das nur eine Zwillingsschwester der Oper war) ist der trocken psalmodierende Recitativstil überhaupt nicht als Neuerung in Frage gekommen. Er herrschte und herrscht da ja zur Genüge im gregorianischen Choral; die Kirchen-Komponisten seit Viadana hatten deshalb von dem neuen Stile nichts anderes zu übernehmen als die Beschränkung der Zahl der singenden Stimmen und die Ergänzung des Vollklangs durch die nur als bezifferter Bafs skizzierte Begleitung, und haben redlich ihr Teil beigetragen zur Entwickelung des solistischen Gesangsstils.

Erstaunlich bleibt, wie schnell die italienischen Instrumentalkomponisten zugriffen, um für ihre Kunst aus der Neuerung Nutzen zu ziehen. Zwar hielt sich auch in Italien der vollstimmige Instrumentalsatz, wie ihn die beiden *Gabrieli* entwickelt hatten, noch bei einer Reihe späterer Meister, aber bereits im zweiten Jahrzehnt finden wir eine Anzahl Instrumentalkomponisten in voller Arbeit, den neuen Stil instrumental zur Geltung zu bringen. Den Anfang hat allem Anschein nach der Mantuaner Jude *Salamone Rossi* gemacht, der im Jahre 1607 bei R. Amadino in Venedig sein 1. Buch »Sinfonie e Gagliarde a 3—5 voci« herausgab. Dieser Druck ist nach *Pougins* Supplement zu Fetis Biogr. univ. durch den Pariser Oberrabiner *M. S. Naumburg* 1877 aufgefunden worden (leider ist der Fundort nicht genannt). Die Breslauer Stadtbibliothek besitzt ein Exemplar von desselben Komponisten Op. 12, dem 3. Buch der »Varie Sonate, Sinfonie, Gagliarde, Brandi e Correnti per sonar due Viole da braccio et un Chitarrone o altro stromento simile di Salamone Rossi Ebreo«, das zwar laut Titelblatt 1633 gedruckt ist (aber »terza impressione« bei Al. Vincenti), dessen Widmung aber vom Jahre 1613 (20. Jan.) datiert ist. Ich gebe die erste der 6 an der Spitze des Werkes stehenden Sonaten als ältestes mir bekanntes Belegstück der Trio-Litteratur. Dasselbe ist zwar nur kurz und steht den mehrgliederigen Kanzonen der Rauerijschen Sammlung vom Jahre 1608 noch sehr nahe, ist aber von so gediegener Faktur, dafs man wohl recht thun wird, sich den Juden *Salamone Rossi* als einen der ersten Instrumentalkomponisten der Generalbafs-Epoche zu merken. Obgleich in dieser Sonate gar keine Bezifferung den Bafs als Generalbafs legitimiert, so ist er doch als solcher zu betrachten, erstens weil seine Ausführung dem Chitarrone (der grofsen Bafschitarra), dem damals beliebtesten Generalbafsinstrument zugedacht ist, dann aber weil in den anderen Nummern des Werkes ganz vereinzelte Signaturen die beabsichtigte akkordische Begleitung verraten. Ich ergänze deshalb die Bezifferung nach Mafsgabe der Oberstimmen.

Sonata detta La Moderna.

Salamone Rossi Ebreo (1613).





So klein das Beispiel ist, so typisch ist es doch für die Faktur der Triosonaten des ganzen 17. Jahrhunderts. Der gebundene Stil des ersten Teils mit seinen Imitationen und vorbereiteten Dissonanzen, das leicht imitierende Figurenwerk des schnellen Mittelteils im flotten Satz Note gegen Note, endlich auch die gehäuften Terzen und Sexten im Schlußteil sind Charakteristica, welche noch bis über *Corelli* hinaus der Triosonate eignen. Von harmonischen Kühnheiten sei der übermäßige Drei-

klang (!) im vorletzten Takte des 1. und 3. Teils hervorgehoben. Übrigens ist *Rossi* wahrscheinlich auch der erste italienische Komponist, welcher die Variationenform fleifsig kultivierte, sowohl in der Gestalt des Basso ostinato (Sonate Nr. 3 sopra la »Romanesca«, Nr. 4 sopra »Ruggiero«, Nr. 5 sopra »Porto celato« desselben Opus) als auch in der Gestalt der immer reicheren Auszierung (Doubles) der Melodie und auch der Begleitstimmen, so in dem 1642 bei Vincenti erschienenen (aber jedenfalls auch viel früher in 1. Aufl. gedruckten [Rossis Op. 1 erschien bereits 1589!]) 4. Buche der Varie sonate das einige sehr schöne Variationensätze enthält.

(Fortsetzung folgt.)

Volksoper.

Von **Rud. Fiege.**

»Volkskonzerte und Volktheater sind die Losung der Gegenwart. Ich bin der Meinung, dafs dem leidenschaftlichen Eifer unserer städtischen Bevölkerungen für ihre Unterhaltung keinerlei Erschwerung in den Weg gelegt werden darf. Je mehr wir sehen, dafs das Volk sich auch für diese Bedürfnisse selbst zu helfen sucht, desto sorgsamer haben wir nur darauf bedacht zu sein, dafs aus dem Kreise der höheren Kunsttendenzen ein wahrhaft geschmacksbildender Einflufs auch nach dieser Seite hin sich erstrecke, was wir, sobald wir nicht einfach verbieten wollen, nur durch das gute Vorbild, durch das belehrende Beispiel bewirken können.«

Es sind mehrere Jahrzehnte vergangen, seitdem *Richard Wagner* diese Sätze schrieb. Nichts Wesentliches aber ist in dieser Zeit geschehen, dem Volke Konzerte und Theater zu geben; vereinzelte Anläufe zu diesem Ziele hin blieben ohne nachhaltigen Erfolg. Das Verlangen nach solchen Pflegestätten der Kunst ist nicht mehr so allgemein, wie ehedem, es tritt aber jetzt in einem beschränkteren Kreise dringender auf. Der laute Ruf nach billigen Konzerten, Schauspiel- und Opernvorstellungen ging ja zu einem grofsen Teile nicht aus der Sehnsucht nach erhöhter Bildung des Geschmacks und Veredelung des Gemütes, auch nicht aus der lebendigen Anteilnahme am Kunstschaffen im Volke hervor, sondern er war vielfach nur eine Äufserung des Verlangens nach Zerstreuung. Das findet nun seitdem — traurig, es zu sagen — in jenen Volkskonzerten, die man Tingeltangel nennt und in jenen Volkstheatern, welche Spezialitätenbühnen heifsen, seine reichliche Befriedigung. Auch der etwas höher stehende Zirkus spielt dabei eine Rolle. — Man frage doch nur bei den Direktoren der reisenden Theatergesellschaften an, wie oft sie die Vorstellungen aufgeben mufsten, wenn während ihrer Spielzeit eine Reiterbude aufgeschlagen wurde, die ihnen das Publikum entzog! Man sehe sich die Überfülle in allen unseren hauptstädtischen Spezialitätentheatern, und daneben die meist nur spärlich oder doch nur mäfsig gefüllten Räume unserer Schauspielhäuser an! Diejenigen unter ihnen nur sind stark besucht, deren Aufführungen sich denen der Spezialitätentheater nähern, oder die das französische Unsinns- und Unsittenstück pflegen. — Um so dringender erschallt der Ruf nach edler Volksunterhaltung, wenn auch jene nicht mehr unter den Rufern sind, deren Vergnügungsbegehren Befriedigung fand.

Bei der Darlegung dieser kläglichen Sachlage sind »gute Leute und schlechte Musikanten«, das heifst solche, welche es gut meinen, die aber schlecht unterrichtet sind, mit der beruhigenden Mahnung bei der Hand: »Bietet dem Volke nur etwas Besseres, und ihr werdet euer Wunder sehen, wie freudig es danach greift!« Leider thut es das nicht, wie ja die Thatsachen das genugsam lehren. Es sind hier in Berlin — nur von der Oper soll jetzt die Rede sein — während der letzten drei Jahrzehnte auf neun oder zehn Bühnen Opernunternehmungen ins Leben getreten, die den weitesten Kreisen für mäfsige Preise gute Aufführungen zugängig machen wollten, und noch im letzten Winter versuchte man in zwei Theatern eine Volksoper herzustellen. Aber nach mehr oder weniger kurzer Zeit endigten alle diese Versuche mit grofsen Verlusten der Unternehmer. — Nur die Krollsche Oper bestand 40 Jahre lang. Sie brachte die besten Werke und die berühmtesten Sänger. Für 75 Pf. gab es ein paar Hundert Stehplätze, und es hatte sich die schöne Sitte gebildet, diese für »standesgemäfs« anzusehen, so dafs man dort neben dem Handwerksgesellen den Stabsoffizier, neben dem Hausmädchen die Musik studierende Dame sah. — Allerdings war das nur eine Sommeroper. Im Sommer blieb die königliche Oper zwei Monate lang geschlossen, da waren viele Sänger und Orchestermusiker aus der Provinz frei und nahmen gern gegen mäfsige Entschädigung eine Stellung hier an. Die Generalintendanz der königlichen Schauspiele erteilte auch der Sommeroper willig die so wichtige Erlaubnis zur Darstellung neuer beliebter Werke, deren Aufführungsrecht sie allein besafs. Aber in den letzten zwanzig Jahren, als die vorhin genannten Vergnügungsstätten aufkamen, wurde der Besuch der Krolloper immer schwächer. Vor sechs Jahren nun schien der seit langer Zeit in der Luft schwebende Plan der Errichtung einer zweiten Oper zur Ausführung kommen zu sollen: der Platz dazu war ausersehen, das Bild des künftigen Opernhauses hing in den Schaufenstern, Berechnungen, welche das Unternehmen als

einträglich erscheinen liefsen, standen in den Zeitungen — kurz, ein altes Gespenst schien endlich Körper annehmen zu wollen. Es würde nun zu weit führen, hier nachzuweisen, dafs neben der königlichen Oper mit ihren bedeutenden Machtmitteln, die allein alle neuen Opern aufführen darf und sich alle noch erscheinenden sofort sichern würde, keine zweite grofse Oper bestehen kann. Aber die Krolloper wollte doch dem geplanten neuen Unternehmen zuvorkommen und machte aus der Sommeroper eine Jahresoper. Das erste Jahr derselben war auch das letzte ihres Bestehens überhaupt. Ein Vermögen war in einem Winter daraufgegangen. Jetzt ist die frühere Krolloper eine Zweiganstalt der königlichen Oper. Die Volksoper, die es thatsächlich für vier Monate im Jahre war, ist dahin, und hier eine neue zu schaffen, wenn nicht unmöglich, so doch jetzt noch schwieriger als es früher war.

Dem vorigen Könige von Sachsen wurde einmal von dem Verlangen der Bevölkerung nach einer Volksoper Mitteilung gemacht. Da sagte er: »Ich glaubte in meiner Hofoper auch dem Volke eine Oper gegeben zu haben. Sind ihm nicht der letzte Rang und die Galerie für einen sehr niedrigen Preis zugängig?« — Das war sicherlich ein zutreffender Ausspruch, und im Sinne desselben besitzt ja das Volk überall seine Oper, freilich nicht in ausreichendem Mafse und doch auch nicht in genügender Art. Studenten und Handlungsgehülfen, Bürgerstöchter und Ladenmädchen können wohl drei und vier Treppen hoch steigen und aus weiter Entfernung den Vorstellungen auf nicht zu bequemen Plätzen folgen. Besser gestellte Handwerksmeister aber, Kaufleute und Beamte sowie deren Frauen wollen doch zumeist aus »gesellschaftlichen« Rücksichten nicht auf einen hoch gelegenen »letzten Platz« gehen, der für ältere Personen überhaupt unbenutzbar ist.

Aus anderen Kreisen als den genannten setzt sich das Publikum nun nicht zusammen, auf welches eine Volksoper zu rechnen hätte. Unsere untersten Zehntausende, die sogenannten »kleinen Leute«, die Fabrikarbeiter etc. haben andere Vergnügungsbedürfnisse und werden für edlere Unterhaltung nicht zu haben sein. In seinem »Fünfzig Jahre Theatergeschichte von 1836 bis 1886« klagt der sachkundige *A. Räder:* »Das ernste Volkstheater, so sehr sich auch alle Stimmen vereint haben mögen, es zu fordern, zu stützen und vorwärts zu bringen, war in Berlin nie gut gebettet. Aus den finanziellen Erschütterungen ist es (wegen schwachen Besuchs der Vorstellungen) nie herausgekommen, und das Nationaltheater wie das Stadttheater sind verkommen.« — Als die »Theaterfreiheit« 1870 Gesetz wurde und nunmehr die königliche Bühne nicht mehr allein das Recht hatte, Schiller und Goethe aufzuführen, da entstanden neue Theater und wetteiferten mit den älteren in der Pflege »klassischer Stücke«. Man freute sich, dafs nun endlich auch das »Volk« der »edlen Richtung« zugeführt werden könne. Überall gab man »Don Carlos« und »Götz von Berlichingen«, und überall drängte sich die Menge zu den Vorstellungen. Sie wollte nun auch sehen, was bisher nur die Bevorzugten, die Reichen hatten sehen können, wollte sich auch als dem »Klassischen« zugethan zeigen. Das dauerte ein Jahr lang oder zwei, da kannten diese Leute die sechs bis acht klassischen Stücke und verlangten andere Zerstreuung. Einige Theater gingen ein, andere gaben ihre Possen und Schwänke, wie vor der ersehnten Theaterfreiheit, die so viel Unheil in ihrem Gefolge hatte. — Schwieriger aber noch als für die »edle Richtung« im Schauspiele liegt die Sache für eine solche Richtung in der Oper. Weit schwieriger sogar, denn da sind die Kosten viel bedeutender, und das Stoffgebiet ist wesentlich beschränkter. Auch beansprucht das Herausbringen einer Oper viel mehr Zeit und Mühe als das eines gesprochenen Stückes.

Es müfste in Ansehung der Berliner Theaterverhältnisse die Gründung einer »Volksoper« fast hoffnungslos erscheinen, wäre nicht das »Schiller-Theater« vorhanden. Eine Anzahl Männer aus den ersten Kreisen, Gelehrte, Grofskaufleute etc. brachten ein stattliches Kapital zusammen und stellten einen bühnenkundigen Mann an, damit er für sehr niedrige Eintrittspreise gute Theatervorstellungen veranstalten möge. Das ist ihm gelungen. Das Schiller-Theater bringt nichts Anstöfsiges oder gar Unsittliches, freilich auch nicht immer das Neueste und das »Sensationelle«, aber das verlangt sein Publikum auch nicht, das aus guten Bürger- und auch höheren Beamtenfamilien besteht, die das Haus meist dicht füllen und für das Gebotene sehr dankbar sind. Die Darstellung hat ihre Stärke nicht in glänzenden Einzelleistungen, sondern, wie es der wahren Kunstforderung entspricht, in einem tüchtigen Zusammenspiele. Man bekommt für 50 Pf. schon einen guten Sitz und löst mit der Eintrittskarte zugleich für 10 Pfennige eine Anweisung auf einen Platz für seine Überkleider in der Garderobe. — Der Theaterleiter bezieht festes Gehalt; die Einnahmen der Darsteller sind recht anständig. Das angelegte Kapital trägt gute Zinsen.

Das könnte das Vorbild einer Volksoper sein!

Es bedürfte zunächst einer Anzahl hochherziger, kunstliebender und reicher Leute, die das erforderliche Geld aufbrächten. Sie zu finden, wäre nicht zu schwer, und ihnen könnte dann die geschäftliche Leitung, die kaufmännische Seite des Unternehmens, überlassen bleiben. Nach einem tüchtigen künstlerischen Leiter würde man freilich länger suchen müssen. An guten Kapellmeistern ist nicht Mangel, und ein leistungsfähiges Orchester wäre bald beisammen. Sänger und Sängerinnen aber würden sich nach

der festen und sicheren Stellung drängen, welche ihnen die Volksoper zu bieten hätte. Freilich wäre viel Geld nötig. Sänger sind teurer als Schauspieler, und ein Orchester sowie das kostspielige Notenmaterial gebraucht das Schauspiel gar nicht. Bedenkt man nun, wie grofs der Zuschufs der Landesherren zu ihren doch stets gut besuchten Hofopern ist, so möchte man zweifeln, ob eine Volksoper neben einer solchen bestehen könnte.

Die eigentliche Schwierigkeit für eine Oper aber beginnt bei der Aufstellung des Spielplans. Das Beste soll dem Volke gegeben werden von »Joseph in Ägypten« bis zur »Zauberflöte«, vom »Freischütz« bis zum »Fidelio«. Indes ist der Kreis der Opern nur klein, und während alle Jahre mehrere brauchbare Lust- und Schauspiele entstehen, wie selten wird eine gute Oper geschrieben! Dann täusche man sich auch nicht über die Lebensfähigkeit so vieler älterer Werke! Was ist aufser dem »Barbier« von *Rossini*, wie wenig ist von *Auber* noch zugkräftig! Auf *Meyerbeer* könnte, auf *Wagner* müfste eine Volksoper (der Schwierigkeiten wegen) ganz verzichten. *Lortzing* aber wäre ein leicht zu hebender, wertvoller Schatz. *Verdi* brauchte nicht zu fehlen, *v. Flotow* lieferte auch noch zwei Werke. Die neuesten Italiener aber sollten den guten Geschmack des Volkes nicht verderben. — Wo nun nicht schon eine Hofoper oder ein Stadttheater besteht — das ist aber an den meisten grofsen Orten der Fall — da wären die Lebensbedingungen für eine Volksoper vorhanden. Sonst könnte sie nur in ganz grofsen Städten bestehen, wo sich für dieselbe immer noch ein genügend zahlreiches Auditorium zusammenfinden würde. — Wie schwierig es aber ist, sie zu gründen, wie noch weit schwieriger, sie dauernd zu erhalten, das geht aus dem Angeführten schon hervor. Und es sind noch lange nicht alle Schwierigkeiten angedeutet, welche die Führung einer Volksoper mehr hat als die Leitung eines Volksschauspiel-Unternehmens.

Was nun aber dringend zu wünschen wäre, und was auch das Verlangen nach der Volksoper befriedigen würde, das ist folgendes: Wie die Behörde für den Unterricht der Kinder und für die Weiterbildung der Jünglinge sorgt, wie sie allerlei Wohlfahrtseinrichtungen für die Bürger trifft, auch deren Schönheitssinn durch Anlagen, ihren Kunstsinn durch Bauwerke und Gemälde-Gallerieen etc. zu bilden für ihre Aufgabe hält, so sollte sie in den Theatern auch nunmehr eine Bildungsstätte sehen und deren Führung selbst in die Hand nehmen. Das könnte von grofser Bedeutung für die Kunst werden und wäre zugleich von sozialer Wichtigkeit. — Es ist nicht nötig, dafs ein Direktor sich ein grofses Vermögen erwirbt und dafs, wie es immer noch vielfach der Fall ist, das Schicksal der Bühnenkünstler so ganz in seiner Hand ruht, auch nicht, dafs einzelne, die »Sterne«, übermäfsig und viele andere ganz ungenügend bezahlt werden. Kurz, eine Anzahl zum Teil gar arger Übelstände wäre mit einem Schlage beseitigt, wenn die Städte die Theaterleitung in ihre Hand nähmen. — Der Magistrat stelle dann einen tüchtigen künstlerischen Leiter an und lasse ihm möglichst freie Hand. Aber auf städtische Rechnung gehe alles, und ein Ausschufs, aus edelgesinnten und kunstverständigen Bürgern bestehend, regele das Geschäftliche und bilde für gewisse Dinge die Aufsichtsbehörde des Leiters. Vor allem aber setze man niedrige Eintrittspreise fest, und dann ist die Volksoper da. — In den Kreisen der Bühnenmitglieder wünscht und glaubt man, dafs in nicht mehr ferner Zeit alle Privattheater in die Leitung der städtischen Behörden übergehen werden.

Mittlerweile kann aber ein Anderes geschehen: die Hofbühnen können »Volksvorstellungen« geben. In der Mitte der siebziger Jahre hatten wir solche in unseren königlichen Theatern für kurze Zeit.[1]) Für 50 Pf. gab es schon einen Platz im Opernhause, und man drängte sich nach diesen Vorstellungen. Es ist nicht bekannt geworden, weshalb es nur bei so wenigen blieb. — Wie dankbar würde es empfunden werden, und wie leicht scheint es gethan zu sein, wenn z. B. unser Opernhaus an einem Tage in der Woche »Freischütz« oder »Hans Heiling« oder »Fidelio« oder »Zauberflöte« oder »Zar und Zimmermann« für ein Eintrittsgeld von 1 M für die besseren, von 0,50 M für die anderen Plätze gäbe!

Auffallend ist es, dafs wir noch keine öffentliche Dilettantenoper besitzen. Die Sänger unserer grofsen Vereine sind doch sämtlich Dilettanten. Es giebt hier auch ein »Offizier-Orchester« und ein »Dilettanten-Orchester«, also Chor und Kapelle wären bereits vorhanden. Solosänger aber würden sich hinreichend finden. Schon unter den Schülern der Konservatorien, wie deren Bühnenaufführungen zeigen, sind immer solche, die sich gern vor einem grofsen Publikum hören lassen und auch durch ihr Können dazu berechtigt sind. Wie viele Damen aber aus »der Gesellschaft«, wie man es bei Familienaufführungen oft erfährt, besitzen neben ihrer Gesangstüchtigkeit auch Spieltalent! Handelt es sich um eine Wohlthätigkeits-Vorstellung oder um eine Festaufführung, so vereinigen sich diese musikalischen Kräfte zuweilen zu einer Operndarstellung. Sie in einen festen Verein zu sammeln, dazu bedürfte es nur eines kundigen und energischen Mannes. Der Verein »Volksoper« könnte dann wöchentlich vielleicht zweimal eine Bühnenvorstellung geben und zwar für einen bescheidenen, einheitlichen Eintrittspreis. Er würde hinreichen, die Kosten zu decken und für einen milden Zweck

[1]) In Gotha giebt es seit einem Jahre »Volksvorstellungen« (Oper und Schauspiel). Eintrittspreis 40 Pf. D. Red.

noch Überschüsse liefern. — Es giebt hier in Berlin nun freilich schon seit lange einen »Opernverein«, aber er führt vergessene Werke konzertmäfsig auf — kein Wunder, dafs er nicht gedeiht. Wie gern aber würden unsere Gesangvereine etwa die Chöre aus »Preziosa«, »Fidelio«, »Heiling«, »Nachtlager«, »Freischütz« etc. im Kostüm auf der Szene singen! Und wundern würde man sich, wie viel brauchbare Solisten auftauchten.

Sollte es nicht kundige und energische Männer geben, die zunächst eine solche Dilettanten-Volksoper ins Leben riefen?

Die Kunstformen des Sologesanges mit Begleitung.

(Recitativ — Arie — Ensemble — Lied)

in kurzgefafster Darstellung.

Von Professor **Emil Krause.**

II.

Ensemble und Lied bis zu Haydn.

Den ersten Fortgang zum mehr- als einstimmigen Sologesange schuf das von *A. Steffani* (1655 bis 1730), *Händel, B. Marcello* (1686—1739), *Durante* (1684—1755), *Clari* (1669—1745) etc. so reich gepflegte Gesangstück für zwei Stimmen mit Generalbafs, das »Kammerduett«, eine Kunstgattung, die heute nicht mehr vertreten ist und deren eigentliches Wesen nur diejenigen kennen, die sich mit den Erzeugnissen der älteren Vokalmusik, sowohl mit als ohne Beifügung von Cembalo oder anderen Instrumenten, näher beschäftigt haben. Das dialogische Duett, ein abwechselnd geführter Gesang von zwei oder mehr Stimmen, dürfte als die älteste hierher gehörende Form anzusehen sein, denn diesem begegnet man bereits in den ersten Opern (z. B. in der ersten Szene von *Peri's* »Euridice« (1600), ehe die Arie eine Ausbildung erfahren hatte. Schon *Gagliamo* (um 1620), auch *Caccini* (um 1550) und besonders der schon genannte in der Deklamation Hervorragendes leistende *Monteverdi* wie viele andere altitalienische Meister, geben dialogische Zwiegesänge wie Gesänge für mehr als zwei Stimmen in ihren dramatischen Werken. Es lag nahe, mehrere Personen in einer Scene musikalisch redend einzuführen. Diese und andere Gesänge waren jedoch ausschliefslich im Stil des Recitativs gehalten. Als aber die bisher kurzatmige Melodie sich weiter zu einer gewissen Ausdehnung, auf Grund eines festgegliederten Themas ausgebildet hatte, bekam auch der Zwiegesang, das dialogische Duett etc. einen anderen Charakter, und es entstand die zweite Art des Duetts, diejenige, welche man, da sich die Tonsprache imitatorisch auf Grund des Ausgangsmotivs erging, das »imitatorische« Duett nennen kann. Beide Arten vereint geben nun zunächst das weltliche, der Konzertmusik angehörende »Kammerduett«, dasjenige welches in der Kammer- und Konzertmusik s. Z. reich und vielfach vertreten war. Für die Oper kam die Fassung desselben allerdings auch in Anwendung, doch dies seltener und dann in kürzerer Ausdehnung. Das Kammerduett ist einer zweistimmigen Arie zu vergleichen, doch mit dem wesentlichen Unterschiede, dafs es nicht wie jene, immer nur aus einem Satze besteht. Ist das Kammerduett nur einsätzig, so dürfte es sich wenig von der Arie unterscheiden, da es wie jene in den meisten Fällen auch das Da Capo hat. Öfterer als die einsätzige Fassung ist die mehrsätzige, in dieser erscheinen Recitative und auch Solosätze für jede der beiden Partieen. In der Modulationsordnung, wie der kurzen Ritornelle, entsprechen diese Kunstwerke allen Grundprinzipien, auf denen der ernste, vornehme Stil beruht; die aus inneren lyrischen Grundgedanken hervorgegangene Zweistimmigkeit ist eine künstlerisch vollkommene. Beiden Sängern wird der vollständig gleiche Anteil am Ausdruck gegeben. Sie singen das gleiche Thema in der gleich reichen Ausgestaltung, je nach der stimmlichen Individualität. Je mehr Imitationen in der Vokalpartie vorkommen, desto einfacher hat der Cembalist das Akkompagnement zu geben, damit keine der kontrapunktischen Feinheiten verdeckt werde. *Steffani* legte einen Schwerpunkt seiner schöpferischen Thätigkeit auf die Pflege dieser Kunstform und hat Bewunderungswürdiges im »Kammerduett« geleistet. Eins dieser umfangreichen mehrsätzigen Werke ist schöner als das andere. Aber der Cembalist mufs es verstehen, die Singstimmen auf Grund der Generalbafsschrift geschickt zu unterstützen. Die Kunst des Generalbafsspiels ist leider heute vielen Tonkünstlern nicht geläufig. Wer sich einen Einblick schaffen will in die Art und Weise wie die älteren Duette und Arien zu akkompagnieren sind, der studiere die Ausgabe der Duette von *Clari,* welche *Chrysander* 1892 als Supplement 4 zur *Händel*-Ausgabe edierte. Die Generalbafsbegleitung ist hier von *Fr. Mirecki* (Schüler *Cherubinis*) angefertigt. Auch die Duette von *Händel* sind verschiedentlich bearbeitet, u. a. auch 6 derselben von *Brahms.*

Eine weitere Abart der Arienkomposition ist neben dem Duett das Terzett, das einesteils den polyphonen Satz erschwert, andernteils aber die Stimmenführung erleichtert und dies namentlich dann, wenn der Vokalpart für sich allein bestehen soll. Interessant sind *Händels* beide Gesangtrios aus dem Jahre 1708 etc. Das ästhetische Grundprinzip des Terzetts wie Duetts beruht in der Selb-

ständigkeit des Gesanges, der auch ohne die instrumentale Unterstützung sich harmonisch klar ausgesprochen hat. Daſs das Kammerduett, welches in seinem Begründer *Steffani* auch seinen gröſsten Meister gefunden, nicht auch in unserer Zeit eine weitere Pflege erfähren, ergiebt sich daraus, daſs die moderne Anschauung, der Zeitströmung folgend, einen mannigfaltigeren, die Sinne gefangen nehmenden harmonischen Reichtum brachte, infolgedessen an Stelle der keuschen, leidenschaftslosen Musik ein gröſserer Sinnenrausch erzielt wurde. Auch die Oper mit ihren sich naturgemäſs ergebenden vielen Äuſserlichkeiten, wie die damit Hand in Hand gehende Vervollkommnung der Instrumentalmusik, trugen wesentlich dazu bei, die vokale Kammermusik zu verdrängen. Im Gegensatze zu dem der Arie eng verwandten Kammerduett ist das mit dem Liede am Klavier so reich entfaltete, neuere und neueste Duett als ein Erzeugnis der Liedkomposition aufzufassen. Betrachtet man die neueren und neuesten Duette, nicht nur die, welche einzeln für sich bestehen, vielmehr auch alle in Lieder-Cyklen vorkommenden, so sind dieselben, wenn auch ihre Stimmenführung eine geschickte ist, doch genau genommen kaum etwas anderes als zweistimmige Lieder in knapper oder ausgedehnter Form. Wesentlich ist auch die Klavierbegleitung dieser neueren Zwiegesänge der des neueren Liedes ähnlich, denn ein nicht geringer Teil der Klangwirkung fällt auf dieselbe, so daſs infolge ihrer Reichhaltigkeit und stellenweisen Bevorzugung der selbständige Gang der Singstimmen darunter zu leiden hat. Daſs die hochinteressanten Duettgesänge eines *Schumann, Brahms* etc. nicht als eine Nachbildung des Kammerduetts zu bezeichnen sind, ist begreiflich. Bei der Besprechung der neuesten Lied-Komposition wird noch weiter darauf hinzuweisen sein.

Dem Duett und Terzett älteren Datums schlossen sich nach und nach weitere Sologesänge für mehr als drei Stimmen an. Namentlich traten diese in der dramatischen Musik auf, nicht minder auch in der religiösen. Das hier gemeinte solistische Ensemble nahm seinen Ausgang ebenfalls von der Arie. Bevor Recitativ und Arie nicht eine gewisse Bedeutung erlangt hatten, konnte sich somit auch der Gesang für mehrere gleichzeitig mit einander wirkende Stimmen erst eigentlich entfalten. Bezeichnend für die Konstruktion der ersten Ensemblesätze in der Oper sind z. B. die drei kurzen, aber inhaltreichen Stücke von *A. Scarlatti* aus »Berenice« (1701) und *Griselda* (1721) Recitativ und Duett, Terzett und Quartett (Klavier-Auszug *J. Maier.* Berlin, Schlesinger). Diese überaus wirksamen Sätze bringen wie das Kammerduett nichts anderes, als ein Festhalten an e i n e m, allen Stimmen mitgeteilten und von ihnen durchgeführten Thema. Die von den verschiedenartigsten Empfindungen beseelten Personen ergehen sich gesanglich in den gleichen Aussprüchen, mithin wirken diese Kompositionen ausschlieſslich musikalisch, nicht dramatisch. Nur der dialogische Teil, das Doppelrecitativ hat dramatisches Leben. Bei anderen derzeitigen Komponisten, die den Ensemblegesang pflegten, macht man dieselbe Wahrnehmung. Man war zu sehr in dem Formalismus der damaligen Zeit befangen und in der Auffassung der Situation noch zu beschränkt, als daſs man es gewagt hätte, eine Charakteristik zu schaffen, die dem Wesen der jede für sich handelnden Personen zu entsprechen vermochte. Nicht nur die absolute Beibehaltung der Arienform, auch die Bevorzugung dankbar geführter, oft ins konzertartige gehender Behandlung des Gesanges, wie dies den Zeitgenossen und Nacheiferern der neapolitanischen Schule in ihren Tonwerken recht oft eigen war, hinderte daran sich mehrstimmig frei und charakteristisch zu ergehen. In Frankreich, wo um 1645 die dramatische Musik unter *Mazarin* sich zu regen begann, war man, was den Duettgesang betrifft, nicht fortgeschritten. Der Dramatiker *Lully*, der in seiner Deklamation, wie bei Besprechung des Recitativ bemerkt, bereits Bedeutsames leistete, war im Duett, wenn dasselbe nicht dialogisch behandelt werden muſste, nicht hervorragend. Seine beiden Singstimmen gehen vorzugsweise in Sexten, Terzen etc. Ein bezeichnendes Beispiel hierfür giebt z. B. das kurze Duett zwischen »Admet« und »Alceste« aus dem herrlichen Bühnenwerk »Alceste« (1674). Auch bei dem durch seinen Reichtum an schönem Harmoniewechsel bedeutsamen *Jean Philippe Rameau* (1683—1764), der wie *Jean Maria Marain*'s (1656 bis 1728) Quartette und andere Ensembles bringt, findet man noch das ähnliche in der Behandlung der Singstimmen. *Henry Purcell* (1658—1695) hingegen, der erste Vertreter der zu Ende des 17. Jahrhunderts aufblühenden, dann aber wieder verschwindenden national britischen Oper, giebt in seinem Hauptwerke »King Arthour« (1691) herrliche Duettgesänge, teils in der Fassung zweistimmiger Lieder, wie auch in der des Kammerduett. Er, der Vorgänger *Händels*, berühmt durch seine inhaltreiche Kirchenmusik, hatte bereits einen weitgehenden Blick für das Wesen eines mehrstimmigen Solosatzes. — Die ersten deutschen Opern (*Schütz-Dafne* 1627 ist leider verbrannt) bringen nur dialogische Ensemble-Recitative; die Mehrstimmigkeit ist dürftig. Man unterrichte sich bei *Staden* (»Selewig« 1644), *J. W. Frank* (»Cara Mustapha« 1684), *G. C. Schürmann* (»Ludovikus Pius« 1726) und wird erkennen, daſs auch der Sologesang, wenn auch stellenweis noch recht einförmig, recitatorisch leitend war. Bedeutsamer sind *Keisers* Duettgesänge. Einen vollgiltigen Beweis giebt z. B. das Duett zwischen Venus und Adonis aus der Oper »Adonis« (1697).

Fördernd für die selbständige Auffassung der

einzelnen zusammen wirkenden Stimmen, als Träger des dramatischen Inhaltes, war die sich allmählich vollziehende Weiterentwickelung, der die Situation in der Oper kolorierenden Instrumentalmusik. Dafs *Händel* und *Gluck* wenig im Ensemble auf eine derartige Kolorierung eingingen, hat darin seine Begründung, dafs der erstgenannte überhaupt den Einzelgesang in der Oper wie im Oratorium bevorzugte und darin das allein richtige erblickte und der letztere das ihm erforderlich scheinende Ensemble fast ausschliefslich auf die grofse, mit Chor zu verwirklichende Szene legte. Imitatorisch geführte Duette kommen bei beiden Meistern vor, Terzette sind bei ihnen äufserst selten. Beide waren grofse Dramatiker, kolorierten aber ihre herrlichen Arien etc. nur verhältnismäfsig selten, geschah es aber (viele Beispiele wären dennoch anzuführen), so waren ihre instrumentalen Beigaben stets von tiefgehender Bezeichnung für die zu präzisierende Situation. Dafs *Händel* besonders das charakteristische Wesen des (weiter unten näher bei *Mozart* zu erklärenden) Ensembles für Solostimmen richtig erkannte und prägnant durch mehrere, gleichzeitig mit einander wirkende Motive zu schildern verstand, zeigen z. B. das Terzett der zwei Mütter mit dem Könige »Salomo« aus dem gleichnamigen Oratorium, aus »Susanna« das Terzett der Titelheldin und den beiden Richtern etc. Wenig Zutreffendes bringt dagegen z. B. das Quintett im letzten Akt seines Oratoriums »Jephta«.

Abgesehen von dem dramatischen Oratorium, hat der solistische Ensemblegesang in seiner charakteristischen Zeichnung der einzelnen, bestimmt in die Handlung eingreifenden Personen keine Berechtigung in der oratorischen und namentlich in der religiösen Musik. Alles Leidenschaftslose bedarf nur der ruhigen, von einem musikalischen Motiv geführten Ausdrucksweise. Eine zu starke Kolorierung mehrerer gleichzeitig auftretender Personen ist in der religiösen Musik eines solistischen Ensemble nicht geeignet. *Gluck*, der die musikalische Deklamation zu bedeutungsvoller Höhe brachte, hat in seinen sehr wenigen solistischen Ensembles (auch nicht in den Duetten) nichts geboten, das die einzelnen Personen unterschiedlich von einander charakterisiert. Ein Beispiel hierfür giebt das Terzett für drei weibliche Stimmen aus »Orpheus« (zweite Bearbeitung 1774).

Die Betrachtungen des Ensemblesatzes als ein Ergebnis der Arienform werden hier unterbrochen, um zunächst erst des einstimmigen Liedes mit Klavierbegleitung zu gedenken, das als ein weiterer Teil des Sologesanges sich inzwischen bereits entwickelt und im gewissen Sinne ausgebildet hatte. Unter Lied, gleichviel ob für eine oder mehrere Stimmen, versteht man die Verbildlichung eines vorzugsweise lyrischen Gedichtes durch die Musik. Das Lied ist in bescheidenen Rahmen gefügt; das die Stimmung beherrschende Gefühl wird in klarer, ästhetischer Form zur Aussprache gebracht und wirkt durch die Einfachheit der musikalischen Diktion. Es ist der Ausdruck einer einzigen Stimmung. Die verschiedenen, sich im Laufe der Zeit entwickelten Stilarten des Liedes hielten Schritt mit der gesamten Entwickelung der Musik. Den Ausgang aller Liedgattungen bildet das reflektionslos dem Volksleben entsprossene Volkslied. Zur Zeit der Reformation adoptierte man manche Volkslieder wie z. B. »Insbruck ich mufs dich lassen« für den Gemeindegesang in den Kirchen, indem man sie mit anderen Textworten versah und schuf daneben zahlreiche originale, rhythmisch einfache und, in Imitation des Volksliedes, melodisch feierlich gehaltene Weisen, die sogenannten Choräle. Das eigentliche Volkslied, dessen Autor in der Dichtung wie in der Musik nur in verhältnismäfsig wenigen Fällen gekannt ist, hat unter allen Umständen doch einen nachweislichen Ursprung. Es ist der Niederschlag der Gefühlszustände, welche durch die Ereignisse, die das alltägliche Leben mit seinem steten Wechsel hervorbringt, in der poetisch angeregten Seele erweckt wurden. Es ist eine irrige und leider oft genug ausgesprochene Ansicht, wenn behauptet wird, das Volkslied habe keinen Autor und sei von selbst einzig aus dem Volksleben hervorgegangen. Das Volkslied hat nur eine Melodie, nach der alle Verse des Gedichtes gesungen werden. Das geistliche Volkslied (der Choral) wie das Kunstlied religiösen Inhaltes haben weniger verschiedene Einzelgattungen aufzuweisen als das weltliche. Bei letzterem unterscheidet man »Jagd-, Kampf-, Vaterlands-, Liebes-, Friedens- etc. Lieder; dasselbe nimmt seinen Anfang schon bei den Minne- und Troubadourgesängen.

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war die Komposition des geistlichen wie weltlichen Liedes in ein volkstümliches Gewand gehüllt, und es zeigte sich in den Gesangstücken, trotzdem ihre Autoren mehr oder weniger Tonsetzer von Bedeutung waren, eine gewisse musikalische Beschränkung, was zum grofsen Teil daraus hervorging, dafs die der Musik zu Grunde gelegten Dichtungen sich in ihrem Wortlaut recht kindlich äufserten. Das Interesse für die Pflege des einstimmigen Gesanges mit Begleitung der Theorbe oder des Clavicembalo wurde erst allmählich ein allgemeineres. Zunächst hatte die Cantate wesentlichen Einflufs auf diese Musikrichtung, wie dies z. B die geistlichen Kirchencantaten und Konzerte des schon bei der Entwickelung der gröfseren Formen des Sologesanges genannten *Viadana* auch hier lehren. Weiter, besonders für den Liedgesang erfolgreich wirkend, war *J. H. Schein* (1586—1630). Er hatte das Bestreben, für das deutsche Lied die schmiegsame schöne Gesangsweise der Italiener zu gewinnen, soweit dies die Wahrung des speziell national-deutschen Lied-

Charakters gestattete; besonders zeigt sich dies in seinen *1621* erschienenen »Waldliederlein«. Der bedeutendste Lieder-Komponist im 17. Jahrhundert war der seiner Zeit berühmte Lieder-Sänger *Heinrich Albert* (1604—1651), ein Neffe von *H. Schütz.* Dies lehrt u. a. seine Sammlung »Poetisch musikalisches Lustwäldlein« (1638—1650), welche vorwiegend aus Texten von Königsberger Dichtern wie *Simon Dach, Roberthin* u. s. w., die überhaupt für die Entwickelung des Liedes jener Zeit durch bessere Dichtungen sich verdient machten, aufgebaut war. *Albert* war auch selbst Dichter und leistete hier nicht minder für jene Zeit Vortreffliches. Obwohl sich *Albert* vornehmlich dem mehrstimmigen Liede kompositorisch zuwandte, lieferte er doch auch schon Kompositionen für eine Singstimme mit Begleitung, die, wenn sie auch auf das vierstimmige Chorlied zurückzuführen sind, doch ebenfalls als einstimmige Gesänge gelten können. Manche interessante Abhandlungen über *Albert* wurden geschrieben. (Siehe *Matheson* »Ehrenpforte«, ferner »Monatshefte für Musikgeschichte« Jahrg. 1884 u. s. w.) Von *Alberts* einstimmigen Liedern teilt *C. F. Becker* in »Die Hausmusik in Deutschland« (Leipzig 1840) einzelne mit, desgleichen *A. Reifsmann* in seiner »Geschichte des deutschen Liedes« (Cassel 1861, Beilage 25), ferner noch u. a. *C. v. Winterfeld, Fr. Schneider* u. s. w.). Eine Gesamtausgabe der *Albert*schen Kompositionen befindet sich zur Zeit in Vorbereitung (Herausgeber Dr. *Chrysander*). Neben *Albert* wären noch weiter anzuführen *Peter Meier* (Ratsherr in Hamburg), »Liedersammlung der Edlen Daphnis aus Cimbrien besungene Horabella« (1657). Fliefsender in der melodischen Erfindung war *J. G. Ahle* (1650—1703), der allerdings in der Harmonie gegen *Albert* und *Meier* zurückstand (siehe sein »Unstrutischer Apollo« 1681 und »Unstrutischer Clio oder Mayenlust« 1676). Einfach in Bezug auf die harmonische Grundlage sind u. a. ferner die Lieder von *A. Hammerschmidt* (1611—1675), welche meist für Sopran oder Tenor geschrieben wurden.

Adam Krieger (1628—1666) und *Joh. Ph. Krieger* (1649—1725) strebten dahin, das Lied mehr und mehr zur Arie zu erweitern, und die Musik enger dem Texte anzupassen, als dies in der bisher gepflegten stereotypen, für alle Strophen die gleiche Melodie bietenden Form möglich war; namentlich bot der Letztgenannte melodisch fein ausgearbeitete Tonsätze dieser Art. Dies Streben nach engerer Verschmelzung der Musik mit dem Texte leitete die damaligen Tonsetzer auf die Anwendung gröfserer Formen, nicht wenig beeinflufst von der sich immer reicher entwickelnden Oper der Italiener. Es folgt hieraus, dafs die Komposition des in engen Grenzen gehaltenen Liedes zu Ende des 17. Jahrhunderts für längere Zeit fast gänzlich ins Stocken geriet. Man nannte die arienmäfsige Erweiterung des Liedes »Arie« oder »Ode«, eine Benennung, die bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts herrschend blieb.

Diesen hier kurz berührten, ersten Stadien der Lied-Komposition folgen weitere Hinweise auf den eigentlichen Beginn des speciellen Liedes für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Dies, von dem in dem Nachstehenden ausschliefslich die Rede sein soll, entstand eigentlich erst um 1740. Als zwei historisch wertvolle Denkmäler jener Zeit sind die von *J. F. Gräfe* in den Jahren 1737—1743 zuerst in vier Teilen herausgegebene »Sammlung verschiedener und auserlesener Oden« (145 an der Zahl) und die 1736 in erster Auflage in Leipzig edierte »Singende Muse an der Pleifse« von *Sperontes* anzuführen. *Gräfe* (1711—1787) war herzogl. braunschweigischer Postrat, mithin Dilettant, *Sperontes* (ein Pseudonym) ebenfalls. Von diesen beiden Werken ist das zuletzt angeführte das wertvollste. Über beide Werke habe ich in meiner Entwickelungsgeschichte des einstimmigen Liedes am »Klavier und dessen Abarten« (Hamburg 1891) eingehend berichtet. Ausführliches über *Sperontes* »Singende Muse« giebt *Ph. Spitta,* »Vierteljahrsschrift für Musikforschung« (Jahrg. I. S. 35). *Sperontes* bringt nicht weniger als 250 Oden. Weiter sind als Erstlingswerke ähnlicher Konstruktion die auf anspruchsloser Einfachheit ruhenden Lieder von *G. Ph. Telemann* (1681—1767), *C. Ph. Em. Bach* (1714—1788), *Nichelmann* (1717—1774), *J. F. Agricola* (1720—1774) etc. anzuführen. Zunächst zeigen dies die mehrfach in den 1780er Jahren veröffentlichten *Gellert*schen Oden- und Lieder-Sammlungen von *C. Ph. Em. Bach*, deren Klavierbegleitung noch eine meist untergeordnete, ausschliefslich den Gesang unterstützende Fassung hat. Ebenfalls zeigen dies die Lieder der drei anderen Komponisten. Auch die Liedchen des schon früher genannten *J. Adam Hiller*, von denen manche auch in seinen Liederspielen vorkommen, zeigen das Gleiche. Zu den weiter nennenswerten Vertretern dieser Richtung gehören noch *J. A. P. Schulz* (1747—1800), *G. Nefe* (1748—1798) und der mit vollem Recht für die einstimmige Lied-Komposition bedeutsame *J. Fr. Reichardt* (1752—1814). Die lyrischen Gedichte religiösen Inhaltes des *J. P. Uz* mit Melodieen am Klavier zu singen von *Schulz* (Hamburg 1784) verdienen als Meisterstücke dieser Gattung besondere Erwähnung. *Schulz* erstrebt wie *Nefe* schon Verschiedenheit zwischen Gesang und Klavier, wie eine sich dem Kunstliede nähernde breitere Fassung, *Nefe* besonders, indem er für seine »Serenaten« (Leipzig 1777) teils die Form des ariosen Recitativs und daneben die zur Scene erweiterte Arie, wie die Cantate wählte. Dieser zuletzt genannte Komponist hat die Bedeutung seines Zeitgenossen *Reichardt.* Von den vielen Liedern *Reichardts* sind die zu *Goethe*schen Gedichten die bedeutendsten. Eins seiner herrlichsten Lieder ist »Lied der Nacht«

(*Fr. Tick*, Lieder der Liebe und Einsamkeit, Leipzig 1798). Abdrücke einzelner *Reichardt*scher Lieder findet man bei *Reifsmann* »Das deutsche Lied« und »Geschichte des Liedes« etc. Die alte Gesamtausgabe der *Goethe*- und *Schiller*-Lieder ist nahezu vergriffen. Ein Neudruck derselben wäre ein grofses Verdienst. Es würde zu weit führen, aller Komponisten von Bedeutung zu gedenken, die dem einfachen Liede mit Klavier, in jener Zeit Wertvolles zuführten. Namentlich reich gestaltete sich die Litteratur dieses Kunstgebietes in Deutschland. Zwischen den ursprünglich mit Orchester in der Oper (besonders dem Singspiel) und dem Original mit Klavier komponierten Liede, war formell kein Unterschied, woraus deutlich hervorgeht, inwieweit die Opernmusik damaliger Zeit naturgemäfs auch auf die Liedkomposition einwirkte. Eigentümlich ist es, dafs um jene Zeit noch verhältnismäfsig wenig zweistimmige Lieder geschrieben wurden. Bevor der Höhepunkte des Liedes durch *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* und *Schubert* gedacht wird, seien zunächst die Betrachtungen der weiteren Entwickelung des Recitativ, der Arie und des solistischen Ensemblesatzes wieder aufgenommen.

Lose Blätter.

Wie Haydn zu den Variationen in seinem Kaiserquartett kam.

Introduktion und Scherzo.

Im Jahre 1796 hatte der kaiserlich königliche Oberstkanzler Graf *Saurau* in Wien, im Hinblick auf die von Frankreich herüberdrängenden revolutionären Bewegungen, die Abfassung eines Nationalliedes veranlafst, das geeignet sein sollte, die treue Anhänglichkeit des österreichischen Volkes an seinen guten und gerechten Landesvater vor aller Welt kund zu thun und in den Herzen aller guten Österreicher jenen edlen Nationalstolz zu wecken, der zur energischen Ausführung jeder von dem Landesfürsten als nützlich erkannten Mafsregel unentbehrlich ist.« Auf diese Anregung hin entstand der Text des Liedes: »Gott erhalte Franz den Kaiser.« Derselbe kaiserlich königliche Oberstkanzler wandte sich dann an seinen »unsterblichen Landsmann« *Haydn*, eine geeignete Melodie zu diesem Liede zu erfinden, »da er ihn allein hierzu fähig halte.« *Haydn* führte mit Hingebung diesen Auftrag aus. Am 12. Februar 1779, als am Geburtstage des Kaisers Franz wurde die neue Volkshymne zuerst in allen Theatern Wiens gesungen. Weit über die Grenzen Österreichs hinaus hat *Haydns* unsterbliche Melodie Bedeutung erlangt, als später *Hoffmann von Fallersleben* den allbekannten Text zu der Melodie dichtete: »Soweit die deutsche Zunge klingt und Gott im Himmel Lieder singt« — soweit erklingt auch nach *Haydns* Weise das Lied: »Deutschland, Deutschland über alles«. Wenig Lieder mag es geben, die so edel, volkstümlich und tief geheimstes deutsches Empfinden aussprechen. Darüber weitere Worte zu verlieren, wäre nutzlos. Dafs in diesem Jahre gerade hundert Jahre vergangen sind, seitdem die herrliche Weise zum ersten Male erklang und die Herzen eroberte, mag wohl von wenigen beachtet worden sein. Eine kleine »Hundertjahrfeier« hätte diese Melodie aber verdient. Wieviel mag sie dazu beigetragen haben, den Gedanken der deutschen Einheit wachzuhalten und zu beleben, und wieviel mag sie noch immer wirken, Liebe zu Fürst und Vaterland, zu Kaiser und Reich zu pflegen! Eigentümlich ist auch das Zusammentreffen, dafs in demselben Jahre 1797, in welchem Kaiser Wilhelm I. das Licht der Welt erblickte, die Melodie der zukünftigen Nationalhymne des neuen deutschen Reiches zum ersten Male erklang. — Wie hoch *Haydn* sein Lied schätzte, geht u. a. auch daraus hervor, dafs er es mit Varationen als zweiten Satz in sein Kaiserquartett setzte. Wie eigenartig und entzückend diese Variationen, wenn man sie so nennen will, sind, ist bekannt. Zuerst liegt die Melodie in der ersten Violine, kunstvoll begleitet von den drei übrigen Instrumenten. Darauf nimmt die zweite Geige die Melodie auf. Violoncello und Alto (Bratsche oder Viola) schweigen gänzlich. Nur die erste Geige umspielt die Melodie der zweiten mit zierlichen Arabesken, umwindet sie gleichsam mit lieblichen Blumen. Hat die zweite Geige ihren Gesang beendet, so kommt die Bratsche zum Worte und singt ihr Lied, kunstvoll umgeben und begleitet von den übrigen Instrumenten. Zu allerletzt nimmt das Violoncello die Weise auf. Die Melodie liegt nun im Bafs. Zu seinem seelenvollen Gesange singen die anderen Stimmen — ein Meisterstück von Kontrapunkt — ihre lieblichen Weisen. Ist so jedes Instrument der Reihe nach zu Worte gekommen und hat die Melodie von Anfang bis zu Ende selbständig gebracht, so kehrt das Thema zuguterletzt nochmals zur ersten Geige zurück, welche es bis zum Schlusse führt. Ein reizender Gedanke des grofsen Meisters sind diese Variationen. Wie kam er dazu? Der Leser soll es hören, wenn er Lust hat. Die Introduktion aber müssen wir zu dem Ende schliefsen und auch zu einer anderen Tonart übergehen.

Scherzo.

Meister *Haydn* safs vor seinem Arbeitstisch. Es war im Jahre 179?. Den ersten Satz des Streichquartettes, welches später den Namen »Kaiserquartett« führen sollte, hatte er beendet. Er wischte die Feder aus und legte sie nieder. Es war ein heifser Tag. Der Seele nach zwar noch ein Jüngling, war er es doch nicht mehr den Jahren nach. Die Siebzig waren nicht mehr fern. So fühlte er sich etwas ermüdet, stand auf und setzte sich in seinen bequemen Lehnstuhl. Nur einige Minuten wollte er ausruhen. Dann mufste er wieder an die Arbeit, an den zweiten Satz seines Quartettes. Ein schöner Satz sollte es werden. Sein so hoch aufgenommenes, von ihm selbst nicht minder hochgeschätztes Lied: »Gott erhalte Franz den Kaiser« war zum Thema mit Variationen für diesen Satz bestimmt, wenngleich die Art der Ausführung noch nicht ganz klar vor der Seele des Künstlers stand. Der Greis safs sinnend in seinem Stuhl. Die Schwüle des Tages, die Ermüdung, wollten ihm die Augen schliefsen, aber er wehrte sich dagegen. Doch wer war der Stärkere? Einige Minuten vergingen. Es klopfte an die Thüre. Auf das »Herein« des Meisters traten drei Gestalten, eine nach der anderen in das Zimmer. Es waren wunderliche Gestalten und doch eigentlich nicht fremd. Die erste war ziemlich rund und voll, die zweite bedeutend schmächtiger, die dritte noch schmächtiger. Bei allen dreien war der Hals sehr lang und dünn, die Füsse dagegen so kurz, dafs man sie

kaum sah. »Mit wem habe ich die Ehre?« fragte der Meister etwas verwundert über diesen Besuch. »Mein Name ist Cello, Violoncello«, erwiderte der Dickere von den Dreien und verneigte sich so zierlich, als es das einzige, kurze, dünne Bein zuliefs. »Ich heifse Alto«, »ich Sekondo«, erklang es weiter aus dem Munde der beiden anderen. »Sieh da,« sprach der Meister, »hätte Sie beinahe nicht erkannt. Seien Sie willkommen. Habe mich noch vorhin mit Ihnen beschäftigt. Doch was führt Sie zu mir? Womit kann ich Ihnen dienen?« »Allgemeine Menschenrechte wollen wir! »brummte Violoncello. »Freiheit! Gleichheit!« rief Alto mit einer Energie, welche man in diesem sanften Wesen gar nicht vermuthet hätte. »Brüderlichkeit!« schrie Sekondo. Immer aufgeregter wurden die Besucher. »Sklavenketten!« »Bedrückung!« »Selbständigkeit!« »Menschenwürde!« so klang es wild durcheinander im unmelodischen Chor. »Gemach! Gemach! ihr Herren,« erscholl endlich die Stimme des Meisters in das Durcheinander hinein, »zuerst mufs ich mal um Ruhe bitten. Ich hasse alles Wilde und liebe Ordnung und Harmonie. Bringe einer von Ihnen Ihr Anliegen vor, aber ehrbar und wohlgesetzt, wie sichs gebührt.« Violoncello ergriff das Wort zu einer wohlgesetzten Rede. »Überall in der Welt«, so begann er gemessen und kräftig, im Brustton der Überzeugung, »ergeht jetzt der Ruf nach Freiheit. Jeder will sein Recht. Wir wollen es auch haben. Freiheit! Gleichheit! Brüderlichkeit! Das ist auch unsere Losung. Frei wollen wir sein und keinem andern uns unterordnen. Dies zu erlangen, sind wir zu Ihnen gekommen. Nicht länger soll Primo, wenn wir vier zusammenkommen, allein glänzen auf unsere Kosten. Gleichheit, völlige Gleichheit verlangen wir. Sie verehrter, grofser Meister, sollen unsere Ketten brechen. Und thun Sie das nicht, so kündigen wir Ihnen den Dienst.« Violoncello war ins Feuer geraten, und wenn das eintritt, kann dieser Herr bekanntlich unwiderstehlich werden. Vater *Haydn* wufste anfänglich nicht, was er auf dies merkwürdige Ansinnen sagen sollte. Schliefslich antwortete er begutigend: »Aber meine Herren, ich kann Sie nicht begreifen. Sie können sich über mich doch wahrlich nicht beklagen. Ich habe Sie so nobel behandelt, wie keiner zuvor und Ihnen zu einer Freiheit und Selbständigkeit verholfen, für alle Zeit hoffe ich, dafs Sie stolz darauf und mir dankbar sein sollten. Was wollen Sie denn eigentlich noch mehr?« »Das ist ja wahr«, räumte Violoncello besänftigt ein. »Sie haben, verehrter Meister, uns stets menschenwürdig behandelt und uns eine geachtete Stellung gegeben. Das erkennen wir wohl und sind Ihnen dankbar dafür. Wir dienen auch keinem in der Welt lieber als Ihnen. Aber wir meinen, wir können noch mehr verlangen. Wir wollen völlige Gleichheit. Primo soll nichts vor uns voraus haben. Jede Melodie, die er hat, wollen wir auch haben.« Mitleidig blickte Vater *Haydn* die aufgeregten Herren an. Es war klar, die tollen Freiheitsgedanken, welche durch die Welt gingen, waren auch zu ihnen gedrungen und hatten ihnen die Köpfe verdreht. Aber zürnen konnte er ihnen nicht. Mufste er sich doch sagen, dafs er es selbst gewesen sei, der sie so anspruchsvoll erzogen und die Freiheitsgelüste in ihnen genährt hatte. Er war zu einem Entschlufs gekommen. Bestimmt aber milde wandte er sich an seine Gäste. »Jetzt ist's genug, meine werten Herren. Sie verlangen etwas sehr viel von mir, ich glaube zuviel. Was ich Ihnen zu Liebe thun kann, soll geschehen, vielleicht noch etwas mehr. Aber« — und hierbei wurde er sehr bestimmt — »befehlen lasse ich mir nichts. Hier bin ich der Gebieter. Leben Sie wohl!« Die Besucher brummten noch etwas in den Bart, wagten jedoch keinen Widerspruch. Sie empfahlen sich und gingen. — — — *Haydn* erwachte, durch ein Geräusch über ihm geweckt. Verwundert rieb er sich die Augen. Er hatte wahrhaftig geschlafen und — geträumt. »Das war ja ein wunderlicher Traum,« sagte er lächelnd vor sich hin. — »Aber halt! Ich weifs es! Jetzt hab ich's. Ihr sollt euren Willen haben, ihr Traumgestalten.« Er stand auf, setzte sich wieder an seinen Arbeitstisch und fing an, emsig zu schreiben. Er begann den zweiten Satz des Quartettes, die Variationen über das geliebte Lied. »Freiheit und Gleichheit« summte es noch in seinen Ohren. Er setzte es auf seine Weise in die That um. Von der Primgeige bis zum Violoncello herab sangen sie nacheinander dieselbe Melodie, ohne dafs auch nur einer eine Note mehr hatte: »Gott erhalte Franz den Kaiser«. Diesmal bekamen die Rebellen Recht mit der Forderung der allgemeinen Gleichheit. Sie waren aber auch hierdurch ausgesöhnt und belästigten den Meister nicht wieder in seinen Träumen. So kam *Haydn* zu den Variationen in seinem Kaiserquartett. »Wer's nicht glaubt, bezahlt einen Thaler«, heifst's im Märchen. W. Haarmann.

Die Violine. Das an 5000 Jahre vor Christi in Indien bekannte Streichinstrument Ravanastron bot jedenfalls den Uranfang der Violine. Ein diesem nachgebildetes Instrument der Araber, Rebab genannt, führten dieselben in den ersten christlichen Jahrhunderten in das Abendland ein, als sie Spanien eroberten. Darauf erschien bei den Celten ein eigentümliches, jedenfalls dem altindischen Ravanastron nachgebildetes Instrument, Cruth (crotta, rotta) genannt. Die Cruth besafs Decke, Boden und Zarge, und hatte zuerst drei, später vier Seiten, die mit einem Bogen gestrichen wurden; aufserdem waren noch zwei Saiten da, die man nicht strich, sondern mit dem Finger rifs. Zugleich war noch ein Instrument im Gange, Organistrum oder Vielle genannt, bei dem die Seiten durch ein gedrehtes Rad angestrichen wurden. Letzteres Instrument gebrauchte man auch ohne Rad und strich die Saiten mit einem Bogen, wie die Cruth an. Man nannte es Viola (mit Vielle zusammenhängend) auch fidula, Fidol, endlich Geige (von gique, dem Instrument der Troubadors, abstammend). 1545 war die Form der Viola mit Decke, Boden, Zarge, Saitenhalter, Hals, Griffbrett und Wirbelkasten ziemlich die der heutigen Streichinstrumente. Die Viola blieb noch lange eine blofse Begleiterin des Gesanges, später trat sie als Soloinstrument auf. Man baute sie in allen möglichen Gröfsen, nahm aber nach und nach vier Gröfsen an. Die gröfseste Form der Viola wurde Violone (»one« die vergröfsernde Endung) genannt und ist unser heutiger Kontrabafs. Eine etwas kleinere Form des Violone wurde kleinere Violone oder Violoncello (»cello« verkleinernde Endung) genannt, hiefs auch Viola di Gamba, Kniegeige, weil das Instrument zwischen den Knieen gehalten wurde. Etwas kleiner als das Violoncello, war die Viola, das eigentliche Stamminstrument, welches man auch Viola di braccia (Armgeige) nannte, weil sie im Gegensatz zur Viola di Gamba mit dem Arm gehalten wurde. Der Name Bratsche, den man auch für die Viola hat, stammt von braccia ab. Die kleinste Form der Viola hiefs Violino (»ino« die Diminutivendung), d. h. kleine Geige, welche unsere jetzige Violine oder Geige ist.

Beim Bau der Violine kommt es sowohl auf die Arten des Holzes, die man dafür auswählt, an, als auf die Verarbeitung desselben, besonders der Decke. Es zeichneten sich namentlich Geigenbauer in Italien, Brescia

und Cremona aus, deren Verfahren trotz tausendfaltigen Versuchen, es zu ergründen, bis heute ein Geheimnis geblieben. (Aus Volckmar, Handbuch der Musik. Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.)

Eine Organistenprüfung im Jahre 1727. (Mitgeteilt von Herm. Weifsenborn, Langensalza.) »Bei dem Anno 1727 den 8. Oktober auf der hamburgischen Domorgel angestellten Probespielen werden die Herren Kandidaten sich belieben lassen:

1. Auf einem mäfsigen Stimmwerk des Rückpositives aus freiem Sinn kurz zu präludieren; im Modo minori B anzufangen, und im Modo majori G aufzuhören, so dafs es ungefähr drei bis vier Minuten währe: mafsen die Präludien vornehmlich dazu dienen, dafs man mittelst derselben die Zeit genau einteilen, und mit guter Art aus einem Ton in den andern kommen möge. Es mufs aber nichts studiertes oder auswendig gelerntes sein.

2. Folgendes leichte Fugen-Thema auf das beste, im vollen Werk, so auszuführen, dafs die Mittelstimmen auch ihr Teil daran nehmen können, und nicht stets in den äufsersten gearbeitet werde:

Alla Breve.

C‖d | e d c | h c | d | a b | c | c e d c | h ‖

Wobei nachrichtlich zu erinnern: 1. dafs in diesem Satz bereits die acht Anfangsnoten des folgenden Chorals enthalten sind; 2. dafs mit der Risposta nicht die geringste Künstelei gesucht wird; 3. dafs ein chromatischer Gegensatz füglich eingeführet, und also die Fuge verdoppelt werden kann, weil sie auch sonst zu einfältig ist; 4. dafs sich der Hauptsatz auf zweierlei Art verkehren läfst; 5. dafs rectum et contrarium allhier zusammengebracht werden, und harmonieren können; 6. dafs sich auch sonst verschiedene nette Einflechtungen mit dem Duce et Comite ganz nahe aneinander vornehmen lassen etc. etc. So wenig inzwischen diese Anzeige Jemand binden, oder an einer bessern Erfindung hinderlich fallen solle, so zulänglich wird sie doch sein, einen Nachdenkenden auf die rechten Wege zu führen.

3. Den Jedermann bekannten und täglich gebräuchlichen Choralgesang, welcher im Thema schon angezeigt worden, auf das andächtigste zu traktieren, einige Variationes darüber anzustellen, absonderlich aber denselben auf zweien Klavieren, deren eins stark, das andere gelinde angezogen, mit dem Pedal in einer reinen, unvermischten, dreistimmigen Harmonie, ohne Verdoppelung des Basses, herauszubringen. Solches möchte, samt der vorhergehenden Fuge, in 11 bis 12 Minuten wohl gethan sein.

4. Eine Sing-Arie, sowie sie einem absonderlich vorgelegt wird, mit dem Generalbafs rein und richtig zu accompagnieren, auch dabei dann und wann das Pedal mit dem Untersatz, sowie im Manual das Gedackt, zu gebrauchen.

5. Aus dem Subjecto sothaner Arie einen kurzen Modulum zu ergreifen, und eine Nachahmung darüber in vollem Werk anzustellen: so dafs dieselbe entweder in der Form einer Chaconne, oder einer freien Phantasie, gleichsam zum Ausgange, dienen könne. Diese beiden letzten Articul erfordern ungefähr 10 auch 11 Minuten auf das Höchste. Folglich wird eines Jeden Probe keine völlige halbe Stunde währen. Gott gebe seine Gnade dazu.«

An diesem Probespiel beteiligten sich 5 Kandidaten: *Mr. Lustig, Mr. Raubach, Mr. Brütt, Mr. Reimers* und *Mr. Schwentzer.*

Als Richter war vom Kapitel der damals sehr berühmte und gelehrte Mattheson bestellt worden, welcher dem Mr. *Brütt* den Preis zusprach, obgleich er ausdrücklich sagte, dafs er keinen einzigen der Herren Kandidaten verachten, viel weniger verwerfen könne, weil ein Jeder unter ihnen, seines Orts, und nach seiner Art, wohl einer Orgel vorzustehen vermögend sei.

Aus dieser Prüfungsordnung geht hervor, wieviel man damals schon von einem guten Organisten verlangte, und welche Anforderungen man an ihn stellte. Es ist ferner zu ersehen, dafs solche guten Organisten vor ca. 200 Jahren keineswegs allzu selten waren.

Prüfe daher jeder Organist sich selbst in Bezug auf seine Fertigkeit, auf sein Wissen und Können, ob er sich den alten Organisten gleichstellen kann; fühlt er sich zur Ablegung einer solchen Prüfung zu schwach, so sei es ihm höchste, heiligste Pflicht, das zu erstreben, was viele andere schon 200 Jahre vor ihm mit Sicherheit und Geschick ausführten.

Das pneumatische System beim Orgelbau. In der Generalversammlung des »Vereins österreichisch-ungarischer Orgelbauer«, die am 28. August stattfand, hielt Herr Orgelbaumeister *Wilhelm Brauner*, Mähr.-Neustadt, einen Vortrag über »Vor- und Nachteile des pneumatischen Systems gegenüber den anderen bekannten Systemen«, in welchem er, der »Neuen musik. Presse« zufolge, ausführte, dafs seine Firma im Jahre 1881 mit dem Bau der ersten pneumatischen Membranlade begonnen habe. Damals funktionierte die Membrane nicht als Verschlufs-, sondern als Bewegungsmittel. Solcher Art gebaute Windladen stehen noch heute in Verwendung; sie leiden indes unter dem Übelstande des nicht unbedeutenden Windverlustes. Weitere Versuche führten zur Anwendung des Kautschukleinens. Dieses Material ist, was die Dichtigkeit anbetrifft, allerdings vollkommen entsprechend, diesbezüglich geradezu unübertrefflich, leider aber dennoch nicht praktisch brauchbar. Die Windladen, bei denen dieses Material in Anwendung gelangte, mufsten umgeändert werden. Das Kautschukleinen wurde unelastisch und brüchig. Dieser mifslungene Versuch bedeutete für die Firma einen um so empfindlicheren Verlust, als sie den Bau solcher Windladen gegen Garantie übernommen hatte. Endlich gelang es, ein allen Anforderungen gerecht werdendes Material dem Windladensystem nutzbar zu machen. Der Vortragende weist zwei kleine Muster-Bälglein vor. Hier gelangt ganz dünnes, zu diesem Zwecke besonders präpariertes Schafspaltleder zur Anwendung, und die damit erzielten Resultate berechtigen in hohem Grade, dieses Modell als die »Zukunfts-Lade« zu bezeichnen. Die Herren *Brauner* stellen ihre so gebaute pneumatische Windlade den Kollegen gegen 2 Gulden Vergütung per Register zur Verfügung. Um die praktischen Vorteile ihres Systems zu dokumentieren, erklärt sich die Firma aufserdem bereit, auf Wunsch eine Musterwindlade zur Verfügung zu stellen, für welche nur bei einem nachgewiesenen Erfolge die Bezahlung beansprucht wird. Mit dieser Windlade dürfte man dem Ideal einer rein pneumatischen Kastenlade ziemlich nahe gekommen sein, denn das Problem der direkten Luftzuführung in die Klangkörper erscheint hier gelöst. Eine nach System Brauner gebaute Salonorgel (10 Stimmen, 2 Man. u. Ped.) ist im Probesaale der P. P. Redemptoristen in Hernals (Wien) zur freien Besichtigung aufgestellt. Während in Österreich-Ungarn nur vereinzelte Orgelbauer (u. a. *Schiffner*-Prag, *Wegenstein*-Temesvár) die pneumatische Mechanik in Anwendung bringen, bringt man derselben in Deutschland viel mehr Vertrauen und Sympathie entgegen. Schon auf der Wiener Musik- und Theaterausstellung waren solche Werke exponiert. Die

Firma *Walcker & Cie.* in Ludwigsburg war mit einer 6registrigen Orgel vertreten, sie besafs Kegelladen, wobei die Kegelventile durch den Hub der Membrane geöffnet wurden.

»In Thüringen hat als Erbauer von pneumatischen Werken Herr *Hickmann* in Dachwig bei Erfurt einen guten Namen. Er erbaute eine Orgel in Werningshausen ähnlich wie das obige *Walcker*sche (Pneumatik und Kegellade) System. Soviel wir hören, wird er ein rein pneumatisches Werk nach eigenem System in Sonneborn i. Th. erbauen.« D. Red.

Donizettis Klavier. In Bergamo begeht man gegenwärtig die Hundertjahrfeier der Geburt *Donezettis.* Unter anderem hat man auch *Donizettis* Klavier zur Ausstellung gebracht. Es trägt als Inschrift folgenden Brief des Komponisten an seinen Schwager *Vesselli:* »Um keinen Preis darfst Du dieses Klavier verkaufen, denn es schliefst mein ganzes künstlerisches Leben, vom Jahre 1822 an, in sich. Ich habe seinen Klang in den Ohren. Dort murmeln Anna, Maria, Fausta, Lucia . . . o, lafs es leben, solange ich lebe! Ich lebte mit ihm die Jahre der Hoffnung, des Eheglückes, der Einsamkeit, Es hörte meine Freudenrufe, es sah meine Thränen, meine Enttäuschungen, meine Ehren. Es teilte mit mir Schweifs und Mühe. In ihm lebt mein Genius, lebt jeder Abschnitt meiner Laufbahn. Deinen Vater, Deinen Bruder, uns alle hat es gesehen, gekannt, wir alle haben es gequält, allen war es ein treuer Gefährte, und so möge es auch immerdar Gefährte Deiner Tochter sein als eine Mitgift tausend trauriger und heiterer Gedanken.«

Musikalische Kenntnisse. Noch immer leidet unser Schulgesangunterricht daran, dafs er nicht genügende musikalische Kenntnisse vermittelt. Der bekannte Leipziger Gesanglehrer, Musikdirektor *M. Vogel*, schreibt in Voigtländers Handbuch für das höhere Mädchenschulwesen darüber: »Tausende von Sängern und Sängerinnen singen und besitzen hierzu nicht mehr als eine gute Stimme und musikalisches Gehör. Freilich sind sie mit ihrer Gesangpflege stets abhängig von anderen. Ein Sänger, der nichts weiter gelernt hat, als nur richtig nachzusingen, ist nicht im stande, auch nur das kleinste Lied in selbständiger Weise auszuführen, er mufs vielmehr auf dem Wege des Vorspielens und Nachsingens mühsam für seine Aufgabe vorbereitet werden. Abgesehen davon, dafs eine derartige Unbeholfenheit und Ungeschicklichkeit eben nicht sonderlich ehrt, ist das Studium von halbwegs schwierigen Werken auf diese Weise eine Plage; auch wird die Leistungsfähigkeit des Einzelnen sowohl wie eines ganzen Chores unter solchen Umständen selbstverständlich immer nur eine sehr beschränkte sein. Die Schule, die so viel Zeit auf den Gesangunterricht verwendet, kann und soll mehr leisten. Wenn sie nicht einseitig ihre Zwecke verfolgen, sondern darauf Bedacht nehmen will, dafs die Kinder auch musikalisch etwas mit hinausnehmen in das Leben, und das nicht nur an mechanisch erlernten Liedern, sondern auch an Fertigkeit im Studium von solchen, so hat sie die Schülerinnen nicht nur praktisch, d. i. mittelst Stimme und Gehör, sondern auch theoretisch, nämlich mit dem Verstande, insofern in das Tonsystem einzuführen, als das praktisch erlernte Tonmaterial auch die der Musik eigentümliche schriftliche Darstellung erhält, um später aus derselben wieder zurückversetzt zu werden in den Klang (Treffen).

Wünschenswert ist es, hiermit möglichst früh zu beginnen, schon um dem Kinde die Auffassung der Tonverhältnisse zu erleichtern.«

Für diese wichtige Sache sollten sich auch die Eltern interessieren. So gut sie es für nötig halten, dem Lese-, Rechen-, Sprachunterrichte im Hause nachzuhelfen, ebensogut sollten sie auch mit ihren Kindern singen und diese anhalten, von Noten zu singen. Man legt in der Hausmusik viel zu viel Wert auf das Klavierspiel und zu wenig auf den Gesang. Die Folge davon spüren dann die grofsen Oratorien-Vereine: es fehlt ihnen meist an notengeübten Sängern und Sängerinnen. Unverantwortlich ist es, dafs sich gerade die ersten Stände mehr und mehr von der Beteiligung am öffentlichen Chorsingen zurückziehen — dadurch wird die Aufführung grofser ernster Werke aufserordentlich erschwert. Namentlich die akademische Jugend zeigt hier nicht das Interesse, welches zu wünschen wäre.

Der oben genannte Gesangspädagog stellte im gleichen Aufsatze u. a. folgende Regeln auf:

1. Das musikalische Lebenselement der Schule ist und bleibt das weltliche und geistliche Volkslied (Choral). Ohne das Volkslied hätte der Gesangunterricht kaum einen Zweck; mit ihm wird er zur Kulturaufgabe, deren Bedeutung in dem Mafse wächst, als durch eine angemessene Betreibung des Unterrichts Sinn und Verständnis für die Musik im allgemeinen geweckt wird.

2. Entsprechend der Weite ihres Unterrichtsgebietes kann und mufs die höhere Schule, also auch die höhere Mädchenschule, über das Volkslied hinausgehen; aber sie wird gut thun, aus der Region des Kunstgesanges immer wieder zurückzukehren zum Volksliede, damit die Jugend für die Einfachheit und Natürlichkeit desselben zu ihrem eigenen Schaden nicht etwa die Empfindung verliere.

3. Die Summe des von dem Schüler zu erwartenden technischen Leistungsvermögens (stimmliche Gewandtheit und Treffsicherheit) richtet sich nach den Anforderungen, die der angewandte Gesang stellt. Eine möglichst selbständige Beherrschung des Volksliedes würde also das mindeste sein, was man von einer höheren Schule voraussetzen könnte.

4. Nie lasse der Lehrer den Gedanken an Pflege und Schonung der Stimme aufser acht. Er ist nicht immer Herr über Verhältnisse in Bezug auf Luft, Raum, Lage der Singstunden etc. Wohl aber kann er dafür sorgen, dafs den Kindern die notwendige Erholung werde, sei es durch Ruhepausen oder Wechsel in der Beschäftigung. Vor allen Dingen aber hüte er sich vor Überanstrengung der Mädchen durch andauerndes Singen und unbequeme Tonlagen (1. und 3. Stimme). Letzteres gilt besonders auch während der Mutation.

5. Der Choralgesang mit seinen langgezogenen Tönen ist der Entwickelung der Stimme besonders zuträglich. Aufserdem bietet er ein vorzügliches Material zur Behandlung der Molltonleiter, was um so schätzenswerter ist, als uns das weltliche Volkslied in diesem Punkte fast ganz im Stiche läfst.

6. Der Lehrer versäume nicht, sich durch häufiges Einzelnsingen von dem Zustande der Stimmen zu überzeugen, der besonders in der Entwickelungszeit oft raschem Wechsel unterworfen ist und Mafsnahmen notwendig macht, die andernfalls zum Schaden der Schülerinnen unterbleiben. H. W.

— Die von *Fritz Lubrich* begründete, zuletzt von *Wilhelm Mauke* redigierte »Monatsschrift« »Die Orgel« hat aufgehört zu erscheinen und zwar aus Mangel an Abonnenten, wie die Redaktion erklärt. Die bösen Nichtabonnenten!

— Nachdem wir ein »Mädchen und der Schmetterling«, ein »Mädchen aus der Fremde«, sogar ein »Mädchen und der Tod« haben, wird es bald ein »Mädchen mit den Streichhölzchen« geben, denn so betitelt sich eine neue Oper von *Enna*, welche in Kopenhagen aufgeführt werden soll.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. September. Auf zehn unserer Bühnen wird bereits wieder gespielt, das Opernhaus aber ist noch geschlossen. Die heimischen Sänger zwar sind zurückgekehrt, die Orchestermitglieder und die Kapellmeister auch, die königliche Oper aber ist noch in ihrem zweiten Hause, dem Krolltheater, thätig und brachte bis jetzt aufser einem Gastspiele nichts von Wichtigkeit. Die Oper im »Theater des Westens« hat ihre Thätigkeit für dieses Jahr beendigt. Und da sich auch die Konzertgeber bisher noch durch nichts als durch einige Anzeigen bemerklich gemacht haben, so ist über das Musikleben der Hauptstadt augenblicklich kaum etwas zu berichten, es sei denn, dafs man der schmerzlichen Enttäuschung Ausdruck gäbe, welche uns die italienische Sängerin Frau *Bellincioni* bereitete. Als sie vor einigen Jahren an der Krolloper in den damals ganz neuen Werken »A Santa Lucia« und »Mala vita« auftrat und dann auf des Kaisers Wunsch im Opernhause die »Santuzza« und die »Carmen« gab, da riss sie durch die Gewalt ihrer Darstellung, durch die ihr in hohem Grade eigene Gabe der »fixierten Improvisation« und durch jene Natürlichkeit hin, die das Ergebnis eifriger Kunststudien ist. Als Sängerin erschien sie schon damals nicht ersten Ranges. Ihr Organ zwar ist von Natur klangvoll und ursprünglich gut geschult, aber die Stimme ist durch grelles Farbengeben geschädigt, und an der gesanglichen Ausbildung scheint sie dann später nicht mehr gearbeitet zu haben. Immerhin klingt die Stimme in der zweigestrichenen Oktave, wenn sie den Ton ruhig ansetzt, bis über die Mitte hinaus noch heute reizvoll, und im Vortrage entfaltete sie auch jetzt noch wirkliche gesangliche Kunst. Aber die jahrelange Beschäftigung mit realistischen Rollen und die beständige Darstellung von leichtfertigen Personen der untersten Volksklasse scheint ihr verhängnisvoll geworden zu sein. Für die Regimentstochter fehlte ihr die Lustigkeit im Spiele, und im Gesange der feste, klangsatte Ton; als Valentine Meyerbeers war sie nicht vornehm genug, bei der Troubadour-Leonore vermifste man die schön getragene Cantilene und die perlende Koloratur, überall aber, namentlich in der Donizettischen Oper mit ihren vielen Dialogen störte auch die Zwiespältigkeit der Sprache, die ihr italienischer Text verursacht. — Konnte sie nun in den genannten Rollen bei weitem nicht so gefallen wie unsere eigenen Sängerinnen, so erschien sie in den ihr eignenden Partieen nicht mehr so bedeutend wie früher, weil sie — wie das ja bei so häufigem Wiederholen derselben Bühnenaufgaben leicht kommt — in Übertreibung und Manier verfallen war und z. B. als »Carmen« am Ende des zweiten Aktes sich schon ausgespielt hatte. Von da ab gab es keine Steigerung mehr. Bis dahin freilich hatte die ungemein begabte Bühnenkünstlerin manche Szene wahrhaft ergreifend dargestellt und — allerdings in realistischer Art — gesungen. — Sollte *Gemma Bellincioni* von dem Abwege nicht wieder auf den rechten Kunstpfad gelangen, so wäre ein ganz seltenes Operntalent verzettelt. Rud. Fiege.

Dresden. Im evangelischen Vereinshause ist ein neuer Konzertsaal mit prächtiger Konzertorgel eingeweiht worden. Letztere, welche mit elektrischem Motor versehen ist und 52 klingende Stimmen auf 3 Manualen zählt, ist von Gebrüder Jehmlich in Dresden erbaut. Herr *Uso Seifart* führte das Werk mit grofsem Geschick vor und zeigte sich als hervorragender Orgelvirtuose.

Leipzig. Eine der genufsreichsten Opernaufführungen der letzten Zeit, während welcher Gastspiele einander auf die Fersen getreten und nicht immer zu besonders erfreulichen Ergebnissen geführt, war die Wiederholung von *Heinrich Marschners* romantischer Oper »Hans Heiling« mit Herrn *Schütz* in der Titelrolle, Frl. *Kernic* als Ännchen, Frl. *Eibenschütz* als Königin der Erdgeister, Herrn *Krämer* als Leibschütz Konrad, Frl. *Bruer* als Mutter Gertrud. Das fast immer glückliche Zusammengreifen von Solisten, Chor und Orchester führte zu einer würdigen Huldigung für ein Meisterwerk, zu dem man immer wieder gern zurückkehrt und immer wieder aus der Fülle und Eigenart seiner echt germanischen Melodik wie aus einem Jungbrunnen schöpft. Und eine solche Oper soll, wie gewisse Frechlinge der allerneuesten »Richtung« behaupten, dem »überwundenen Standpunkt« zugewiesen, als »altes Eisen« für immer bei Seite gelegt werden? Gröfserer Unsinn ist kaum in die Welt gesetzt worden als mit solchem Ausspruch: »Hans Heiling« wird noch dann fortleben in schönster Lebensfrische, wenn die Erzeugnisse jener armseligen »Allerneuesten« längst zum Orkus hinabgerauscht und mit Stumpf und Stiel vergessen sind.

Neben dem erfrischenden, Geist und Gemüt belebenden Duft dieser kerndeutschen Romantik nimmt der musikalische Verismus, wie er in *Puccinis* am 14. Sept. hier zum ersten Mal aufgeführten Oper »Die Bohème« zu Tage tritt, sich allerdings abstofsend genug aus. Wozu nur immer wieder die Verherrlichung jenes Grisettentums, das seit den Tagen der Kameliendame (und der ihr nachgebildeten *Verdi*schen »Traviata«) auf der Bühne uns peinigt mit der Vorführung der Schwindsuchtssymptome und deren tödlichem Ausgang. Wozu nur die Helden einer Handlung suchen in Kreisen, wo die Liederlichkeit, das künstlerische Vagabundentum zu Hause und irgendwelche Idee, die zu denken gäbe und den besseren Menschen in uns anregt, ein für allemal nicht zu holen ist! Wozu nur die Piquanterie, das Raffinement aufeinander propfen, damit nur ja die niederen Instinkte hübsch ihre Rechnung finden! Was unser grofser *Schiller* mit dem Tone innerster Überzeugung angestrebt: die Bühne zu einer moralischen Anstalt zu erheben, das wird neuerdings vielfach als lächerliche Marotte hingestellt, und der feinere Sinn dafür, was auf die Bühne nicht gehört, schwindet mehr und mehr bei unseren Librettisten und Theaterdirektoren. Nichts steht fester als dafs die Bohème (nach *Murgers* berühmtem Romane) zur Dramatisierung völlig ungeeignet ist.

Puccinis Musik ist viel besser als ihr Text; sie hat manche schöne melodische Einzelheiten aufzuweisen und enthält auch in der Orchestration, die im allgemeinen von den ausgesuchten Roheiten der jüngstitalienischen Praxis sich lossagt, manches Feinere; an starken Würzen fehlt es der Harmonik keineswegs, und die Kühnheit, mit der die verwegensten Quintenfortschreitungen eingeführt werden, kann den Ohren eines in strenger Zucht und Sitte aufgewachsenen Altgläubigen bisweilen schwere Kränkungen bereiten; doch der »Moderne« hat sich an Kakophonieen gewöhnt und was vor vierzig Jahren als »häfslich« berüchtigt war, wird jetzt als »herrlich« gepriesen!

Die Aufführung war vorzüglich besetzt mit Frl. *Dönges*, deren Mimi, wenn sie auch vielleicht zu wenig nach einer der Auflösung zueilenden Schwindsuchtskandidatin aussah, eindringlich den rührseligen Sentimentalitätston festzuhalten verstand; würdig zur Seite stand ihr Herr *Moers* als Dichter Rudolph und Herr *Schütz* als Maler Marcel; die freche Musette fand in Frl. *Osborne* ebenso wirksame Vertretung wie der Musiker Schounard in Herrn *Schelper;* Chor und Inscenierung verdienen volles Lob; wenn trotzdem ein wirklich ausschlaggebender Erfolg nicht erzielt wurde, so trägt davon das Widerwärtige der Atmosphäre die Schuld, in welcher sich das Ganze, äufserst locker zusammengeleimt, vom Anfang bis Ende bewegt. Die Bohème wird, zu Ehren des besseren Geschmacks, sicherlich bald von unserer Bühne wieder verschwinden.

In allen musikalischen Kreisen Leipzigs wird der am 12. Sept. erfolgte Tod des Dr. *Otto Günther*, des langjährigen Direktors am Königl. Konservatorium der Musik, aufrichtig beklagt; war er doch mit beispielloser Opferfreude bemüht, den Ruhm der von Mendelssohn gegründeten Anstalt ungeschmälert zu erhalten und Neuerungen zu treffen, die nur geeignet waren, deren Ansehen in weitesten Kreisen zu erhöhen. Er rief nicht allein das vollständige Konservatoriumsorchester, dessen Leistungsfähigkeit mehr und mehr sich vervollkommnet hat und zu stolzer Höhe gediehen ist, ins

Leben, sondern fand zugleich in der Begründung einer Opernschule, die im Laufe der Jahre manche schätzenswerte Frucht gezeitigt hat, die Erfüllung eines seiner sehnlichsten Wünsche. Die Herzensgüte, die Milde seines Wesens, die Wahrheit und altdeutsche Biederkeit in Rede, Denken und Thun, die ihn jeden prunkhaften Schein meiden liefs, eine aufserordentliche Arbeitskraft und seltene organisatorische Begabung sichern ihm ein ehrendes Andenken weit übers Grab hinaus. Wer immer zum Nachfolger Dr. *Otto Günthers* ausersehen sein mag, kann sicher nichts Besseres thun als in den Fufstapfen des Vorgängers zu wandeln, der so reichen Segen nach den verschiedensten Richtungen ausgestreut hat.

Bernhard Vogel.

Hamburg. In unserer Stadt, in der *Brahms* geboren wurde, hat sich ein Comité zur Gründung eines Denkmals für den grofsen Tondichter gebildet. — *Humperdincks* »Königskinder« haben hier gefallen.

Gotha. Hier starb nach langem Leiden unser Mitarbeiter Dr. phil. *Richard Hodermann.* Er war ein begabter Journalist. Ein vortreffliches Werk ist seine Geschichte des Gothaischen Hoftheaters, welche im Verlage von Vofs, Hamburg, erschienen ist und durch die hohe Bedeutung, welche dies Theater ehemals hatte (Seyler, Beil, Beck, Iffland, Ekhof) für jeden Theaterfreund von Interesse ist.

— Am 20. Sept. fand die Jahreskonferenz der Mitglieder des Kirchenchor-Verbandes für das Herzogtum Gotha unter dem Vorsitze des Herrn Generalsuperintendenten *D. Kretschmar*, der ein eifriger Förderer aller kirchenmusikalischen Bestrebungen ist, statt. Den Hauptpunkt der Tagesordnung bildete der Vortrag: »Der Choralgesang der Gemeinde« (Ref. Prof. *Rabich*); wir werden denselben in einer der nächsten Nummern im Auszuge bringen. Die Versammlung beschlofs die Herausgabe eines Vorspielbuchs zum Goth. Choralbuche und stellte die in der Schule zu lernenden Choräle auf 30 fest. Der Verband schliefst, obwohl er erst ein Jahr besteht, schon ca. 60 Kirchenchöre in sich.

— Nachdem Herr *v. Rekowski* als Intendant des Hoftheaters zur Disposition gestellt ist, wird, wie gerüchtweise verlautet, mit der Führung der Intendanzgeschäfte der Anhaltische Kammerherr *von Frankenberg* aus Ludwigsdorf beauftragt werden, während die Oberleitung in den Händen des Oberhofmarschalls *von Schön* verbleibt.

Meiningen. Ein reicher Berliner hat an den Herzog *Georg* 1000 Mark als Grundstock für ein Brahmsdenkmal gesandt. *Brahms* war bekanntlich häufig Gast am hiesigen Hofe.

Besprechungen neuer Musikalien und Bücher über Musik.

A. Stücke für Klavier, Violine und Streichquartett, Bücher.

Der Verlag von O. Wernthal in Magdeburg bietet der klavierspielenden Jugend:

1. **Schultz, Edwin:** Sechs leichte Klavierstücke für das Klavier zu 4 Händen. Op. 202. (Der Mai, Mit dem Blumenstraufs, Kleiner Wildfang, Lied ohne Worte, Hirtenlied, Trotzköpfchen.)
2. **Wolff, Bernhard:** 12 melodische Erholungen. Op. 190 (zweihändig).
3. **Duval, Paul:** Aus der Jugendzeit. Sechs ganz leichte Tonstücke für den ersten Unterricht (zweihändig).
4. **Aletter, Wilh.:** Sechs Kinderstücke (zweihändig).
5. **Simon, Ernst:** Sechs ganz leichte Salonstücke für Pianoforte. Op. 360.

Die Klavierstücke sind von verschiedenem Werte. Unbedingt empfehlen können wir die vierhändigen Kompositionen von *Edwin Schultz.* Schüler, die auf der ersten Clementi-Stufe stehen, werden ihre Freude an den Sachen haben. Der vierhändige Satz ist durchweg gut, die Begleitung abwechselungsreich, und der 1. Spieler hat nicht immer nur Oktaven zu spielen, sondern beide Hände werden zur Selbständigkeit angehalten. Die Stücke von *Wolff* reihen sich den *Schultz*schen würdig an und passen auch im grofsen ganzen für Spieler mit gleicher Fertigkeit wie diese. Für den Anfangsunterricht hingegen eignen sich die Stücke von *Paul Duval.* Dadurch, dafs der Verfasser es der linken Hand möglichst leicht machen wollte, und deshalb z. B. öfters statt des Grundtons die Quinte als Anfangston des gebrochenen Accords nimmt, verliert die harmonische Festigkeit. Abgesehen von diesem vielleicht nicht zu umgehenden Mangel sind die Stücke aber schön und empfehlenswert, namentlich deshalb, weil die Melodien zwar kindlich, aber nicht läppisch sind. Weniger können wir uns mit den Stücken von *Aletter* und *Simon* befreunden. Schon dafs der erstere die Melodie zu »Ich weifs nicht was soll es bedeuten« und der letztere die zu »Ach, wie ists möglich dann« in Walzerform bringt, zeigt von schlechtem musikalischen Geschmacke. Aber auch sonst sind die Sachen nicht empfehlenswert. Die Melodien *Aletters* sind gewöhnlich, und mit der Begleitung weifs der Komponist offenbar noch nichts Rechtes anzufangen. Die Melodien *Simons* sind Gesangsmelodien gewöhnlichen Schlags, und da von thematischer Arbeit nicht viel zu spüren, was übrigens auch bei *Aletter* der Fall ist, so klingen die meisten Stücke wie Potpourris.

Orendi, E. J.: Sonate, cdur, für Klavier. Eichl, Leipzig. Op. 75.

Betrachten wir die oben angezeigte Sonate, ohne gerade *Beethoven* zum Vergleich heranzuziehen, so können wir dem Komponisten die Anerkennung, etwas Tüchtiges »für unsere Zeit« geschaffen zu haben, nicht versagen. Seine Sonate besteht aus drei Sätzen, einem Allegro con moto, cdur, einem Andante quasi Adagio asdur, und einem Allegro energico (cmoll). Der erste Satz hat unverfälscht die sogenannte »Hauptform«, das Hauptthema ist kräftig und charakteristisch; nicht gleich wirksam ist das zweite Thema, das eigentlich weniger gesangreich ist als das Hauptthema, und so seiner Bestimmung nicht ganz entspricht. Der Durchführungssatz arbeitet im grofsen und ganzen mit den Motiven des ersten Teils, läfst es aber fehlen an wirksamer Gegenüberstellung und Verknüpfung der einzelnen Themen, und verliert dadurch an dramatischer Wirkung. Immerhin ist die Bearbeitung der Durchführung einheitlich und nicht uninteressant. Die Weiterführung der Sonate durch das Hauptthema und des Mittelsatzes in der Tonika sowie der kurze, kräftige Schlufssatz befriedigen durchaus. Der zweite Sonatensatz, das Adagio, asdur, ist etwas »salonmusikmäfsig« mit viel sentimentaler Cantilene. Dagegen kann sich das Rondo cmoll, der letzte Satz, hören und sehen lassen. Keck und energisch stürmt es dahin bis zu dem sentimentalen Asdurthema, das eine zeitlang die Stimmung beherrscht, aber bald der Kampflust das Feld wieder einräumt. Dieses Rondo wird die meisten Freunde finden, nicht nur wegen seiner thematischen Contraste, sondern auch weil es echt klaviermäfsig gesetzt ist. Namentlich in Rücksicht auf dieses Rondo und ihrer mancherlei sonstigen Schönheiten willen dürfen wir die Sonate empfehlen. Die technischen Schwierigkeiten sind schon von Spielern auf der höheren Mittelstufe zu überwinden.

Schuppau, Adolf: Deutsche Tänze. Neue Folge. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 M.

Eine entzückende Klaviermusik. Reizende Melodien mit interessanter Begleitung.

Beethoven: Jugendalbum. Heft I. Herausgegeben von Anton Krause.

Das Album enthält die bekannten schönen Bagatellen in Fdur und Esdur, das Cdur-Rondo Op. 51, I, Gdur-Rondo Op. 51, II. Verlangen diese Stücke schon gewisse technische Fertigkeit, so stellen die übrigen Stücke, in denen zwar der Meister nicht unsterblich ist, die aber der klavierspielenden Jugend Vergnügen bereiten werden, geringe Anforderungen an die Technik und auch geringe an den Intellekt. Eine progressive Anordnung der Stücke wäre der Sammlung von Nutzen gewesen, da sie namentlich für den Unterricht geeignet erscheint.

Graham, P. Moore: Weihnachtsausgabe, 9 kurze Klavierstücke für Klavier. 2 Hefte à 2 M. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Im Oktober eine Weihnachtsgabe zu empfehlen, scheint etwas verfrüht; aber wenn wir nur die Überschriften der neun Stücke nennen, als da sind: »Wandernde Zigeuner, Verblafste Blumen, Am Spinnrädchen, Jagdstück, Einsamer Schäfer, Am Lindenbaum,

Petite Parisienne, Minnelied, Der Blumengarten«, so werden unsere Leser schon daraus ersehen, dafs die hier gebotene Gabe zu jeder Zeit angenommen wird. Sie wird sogar gern angenommen werden, denn die Stücke sind allerliebst, und die Überschriften sind kein leerer Schall, sondern bezeichnen wirklich den Inhalt der Stücke, namentlich sind charakteristisch »die Zigeuner«, »Am Spinnrädchen«, »Jagdstück« und das »Minnelied«.

Vogel, Moritz: Der kleine Konzertmeister. Sammlung ganz leichter Fantasien über beliebte Melodien. Für Pianoforte zu 2 Händen. 3 Bände, à 1,50 M. Leipzig, Eulenburg.

Jeder der drei Bände enthält 10 Nummern. Die Bearbeitung, die die sachkundige Hand verrät, wird von Klavierlehrern willkommen geheifsen werden, da die Stücke ganz geeignet sind, bei den Schülern, die etudenmüde sind, neue Begeisterung für das Klavierspiel zu erwecken.

Da wir einmal Musik für die Jugend besprechen, so wollen wir auch die beiden Sammlungen für Violinspieler aus Eulenburgs Verlag (Leipzig) nicht unerwähnt lassen, nämlich:

Kron, Louis: Der erste Vortrag des jungen Violinisten. 36 kleine Fantasien über Volkslieder mit leichter Klavierbegleitung. 3 Bände, à 1,50 M und

Rehfeld, Fabian: Des Violinisten Lieblinge, Perlen etc. 4 Bände, à 1,50 M.

Von der *Kron*schen Bearbeitung liegt uns nur der III. Band vor mit 12 Volksliedern. Der Spieler braucht nicht über die erste Position hinauszugehen, und da auch die Klavierbegleitung leicht ist, so werden sich zwei jugendliche Spieler gern an diese Hausmusik machen, zumal die Bearbeitung eine geschickte und nicht schablonenmäfsige ist.

Von *Rehfelds* Bearbeitung liegt uns nur der I. Band vor. Die Anforderungen an den Spieler sind nicht geringe, die Beherrschung aller Lagen ist Vorbedingung, und die Fingerfertigkeit mufs hie und da schon an das Virtuose grenzen. Spielern, die diesen Bedingungen entsprechen, können wir die Stücke, welche die Komponistennamen, *Tschaikowsky*, *Brune*, *A. Simon*, *Rhode*, *Spohr*, *H. W. Ernst Boccherini* (Menuett), also vom besten Klange, aufweisen, warm empfehlen.

Ebart, Paul von: Romanze für Violine u. Klavier. Op. 17. Leipzig, Kahnt.

Die Romanze macht einen guten Eindruck. Mit geringem motivischen Material hat der Komponist ein hübsches Tonstück geliefert. Der Modulationsgang ist Bmoll, Bdur, Bmoll. Sehr geschickt ist vor der Wiederholung des Bmollsatzes ein lebhaftes Intermezzo in Esdur eingefügt, auf dessen bewegten Vortrag das ruhige Bmoll um so besser wirkt und dem Komponisten Gelegenheit giebt, einen interessanten Schlufs zu bilden. Die technische Ausführung der Romanze bietet keine Schwierigkeit, schon Spieler der Mittelstufe können sie bewältigen.

Riemann: Musiklexikon. Vierte, vollständig neu durchgearbeitete vermehrte und verbesserte Auflage. Preis broschiert 10 M, gebunden 12 M.

Wir benutzen das Riemannsche Lexikon seit seinem Erscheinen, also seit 15 Jahren, und fanden es stets zuverlässig. Bewundernswert ist vor allen Dingen der Reichtum des Stoffes und die Konzentration in der Behandlung desselben. *Riemann* weifs immer ganz genau, worauf es dem Leser ankommt.

Musiker-Kalender für das Jahr 1898, Preis geb. 1 M 50 Pf.

Wir sehen in jedem Jahre dem Erscheinen dieses Kalenders mit Freuden entgegen, bietet er doch eine vortreffliche Übersicht über die Hauptereignisse der letzten Konzertsaison und ist für alle, die in Verkehr mit Künstlern, Musikern, Konzertinstituten treten wollen, wegen seines reichen Adressenmaterials fast unentbehrlich. Der heurige Kalender bringt noch das Bild von *Joh. Brahms* in einem vortrefflichen Stahlstiche, dazu einen geistreichen Brahmsartikel von *Riemann*. Der Artikel »Was ist Dissonanz« wird musiktheoretische Spekulanten sehr interessieren.

B. Chorgesänge.

Vogel, Moritz: Geistliche Gesänge f. gem. Chor ohne Begleitung.
Op. 49: Zwei Psalmen.
Op. 50: Gloria u. Salvum fac regem.
Op. 59a: O segensreicher Vater.
Op. 59b: Gott Vater, lafs zu deiner Ehre.
Op. 63: Zwei Psalmen.
Leipzig, Junne.

Sämtliche Kompositionen können schon von mittleren Kirchenchören bewältigt werden. Der Autor hält auf melodischen Flufs und harmonischen Wohlklang, ohne auf charakteristischen Ausdruck zu verzichten. Trefflich gelungen sind Gloria in excelsis und Salvum fac regem. Psalm 33 (Op. 49b) wird durch die Verwendung des Chorals: Vom Himmel hoch (von einem zweiten Chor zu singen) sehr wirkungsvoll. Derselbe Psalm liegt auch noch in einer Bearbeitung für 2stimmigen Knaben- oder Frauenchor vor mit Begleitung des Klaviers. In dieser Fassung dürfte er bei schulischen oder häuslichen Weihnachtsfeiern gute Verwendung finden.

Die Firma Breitkopf & Härtel veröffentlicht:

Doles, Joh. Fr.: Ein' feste Burg, herausgegeben von *Schreck*.

Dulichius: Vier 8stimmige Chöre, herausgeg. von *R. Schwarz*.

Mich. Haydn: Ausgewählte Männerchöre, herausgegeben von *Schmid*-Dresden.

Die Komposition von *Doles* ist auf den Choral »Ein' feste Burg« aufgebaut. Die Verarbeitung geschieht zunächst in einem kräftigen vierstimmigen Chor, ein Soloquartett tritt sodann auf bei dem Worte: »Mit unsrer Macht.« Der dritte Satz bringt den Cantus firmus im Bafs und zwar die ganze Choralmelodie, während die drei oberen Stimmen dieselbe figurieren, hin und wieder beteiligt sich auch der Bafs an der Figuration. Der letzte Satz bringt die Melodie im Sopran, begleitet von Alt und Tenor in gleichem Rhythmus, während der Bafs ganz instrumental meist in Achteln sich bewegt. In diesem letzten Basse liegt das »Zöpfchen«, welches die Komposition an sich trägt, bei ungeschicktem Vortrage kann dieses Zöpfchen leicht als grofser Zopf erscheinen, über den der Hörer mindestens den Kopf etwas schüttelt.

Ganz ohne Zopf und Zöpfchen dagegen erscheint *Philipp Dulichius* (1563—1631), dessen Namen wohl unser verehrter Mitarbeiter, Dr. *Hugo Riemann*, in die 5. Auflage seines berühmten Musiklexikons (Hesses Verlag, Leipzig) — das uns hier zum erstenmal im Stiche gelassen hat — aufnehmen werden mufs, denn die vier hier gebotenen Chöre wiegen eine ganze Reihe aus der Neuzeit auf. Doch mögen sich nur gute Chöre an die Gesänge wagen.

Die von *Otto Schmid*-Dresden herausgegebenen Männerchöre von *Mich. Haydn*, die man als die ersten Chöre, welche für Männerstimmen ohne Begleitung geschrieben wurden, ansehen darf, können auch heute noch bei gutem Vortrage des Erfolges sicher sein, namentlich das Lied: »An den Wald« und das »Abschiedslied«. Seminargesanglehrer sollten es sich nicht entgehen lassen, die Chöre anzuschaffen, weil sie neben dem ästhetischen Genufs vortreffliches Übungsmaterial für den Vortrag bieten.

Hoppe, Paul, Op. 58. Die Windsbraut, für Frauenchor, Sopran — Mezzosopran und Altsolo mit Klavierbegleitung. Quedlinburg, Vieweg.

Die bekannte Ballade von *Geibel* hat hier eine vortreffliche Vertonung erfahren. Ein sehr hübscher Chor erzählt von dem neugekommenen Frühling und dem Sange der Nachtigall von grofser Liebesmacht, die das am Spiegel stehende lachende Burgfräulein ausübt. Die Vorstellungen des Bruders an die hartherzige Schwester sind einem Altsolo übergeben, während ein Mezzosopransolo die herzlose Antwort der Schwester übernimmt. Sehr gut ist die nächtliche Szene geschildert, namentlich der Gesang des Windes (Sopran) steigert sich zu grofsem dramatischen Ausdruck, unterstützt von einer charakteristischen Begleitung. Mit einem kurzen Chorsatz schliefst das interessante Werk. E. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



I. Jahrgang.
1897.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 11.
Ausgegeben am 1. Nov. 1897.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.
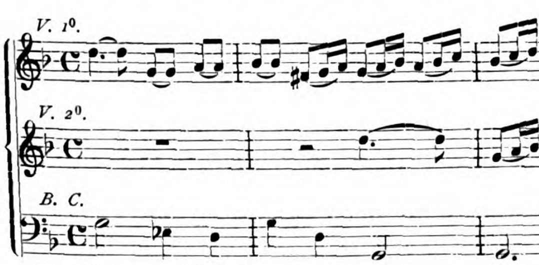
Die Triosonaten der Generalbass-Epoche.

Von Dr. **Hugo Riemann.**
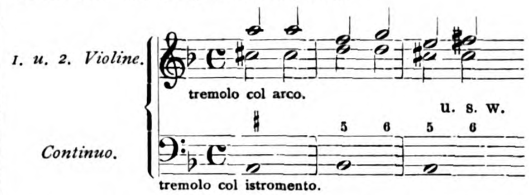
(Fortsetzung.)

Der zweite mir bekannt gewordene Komponist von Triosonaten ist *Biagio Marini*, wahrscheinlich einer der ersten Violinvirtuosen, vielleicht der erste, der als Komponist sich bekannt machte, ein junger Feuerkopf, dessen Op. 1 1617 unter dem Titel »Affetti musicali« bei Magni in Venedig erschien.

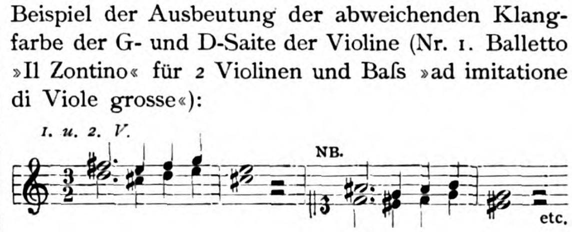
Marinis Satz ist anfänglich recht unkultiviert, voll fehlerhafter Parallelen, aber frappierend durch Frische der melodischen und rhythmischen Ideen und Epoche machend durch Anbahnung spezieller Instrumentaleffekte, darunter auch des Tremolo, das somit nicht in *Monteverdes* »Tancred und Clorinde« (1624) zuerst gebraucht worden ist. Die 13. Nummer seines Op. 1, einer Triosonate »La Foscarina«, weist schon in der Überschrift auf das Tremolo als Neuerung hin (»con il tremolo«) und ist wahrscheinlich das erste Werk mit Strichbögen für die Violine, nämlich gleich zu Anfang:



Die das Tremolo bringende Stelle, ziemlich gegen Ende der Sonate, sieht so aus:

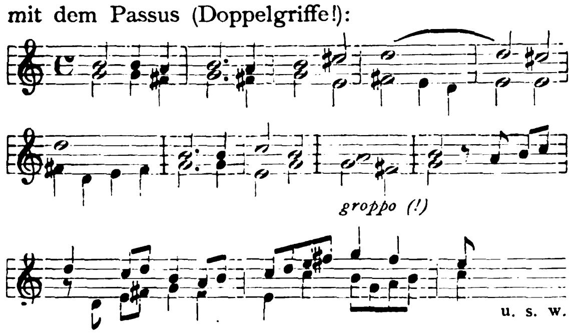


also auch vom »istromento« d. h. dem Clavicimbal ist das Tremolo verlangt; einen Takt vorher steht sogar im Continuo die Anweisung »metti il tremolo«, was auf Anbringung eines Tremolierapparates (vermutlich auf der Besaitung) hindeutet. Dasselbe Op. 1 *Marinis* enthält auch die ersten Solosonaten für Violine (mit Generalbafs) und wohl das älteste Beispiel der Ausbeutung der abweichenden Klangfarbe der G- und D-Saite der Violine (Nr. 1. Balletto »Il Zontino« für 2 Violinen und Bafs »ad imitatione di Viole grosse«):
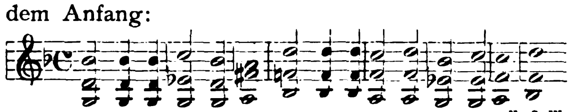


Marinis Verdienste um die Ausbildung der Violinvirtuosität erweist aber besonders sein Op. 8 (1626), das als Nr. 4 der Solosonaten eine »Sonata per il

violino per sonar con due corde« enthält, u. a. mit dem Passus (Doppelgriffe!):



und weiterhin sogar ein »Capriccio par sonar il violino solo con tre corde a modo di Lira« mit dem Anfang:
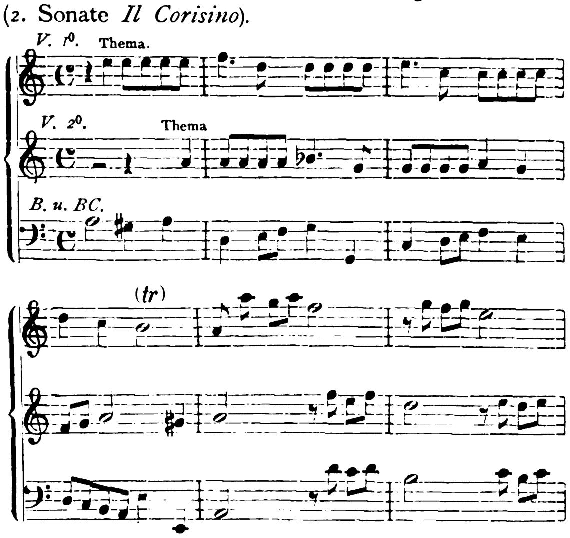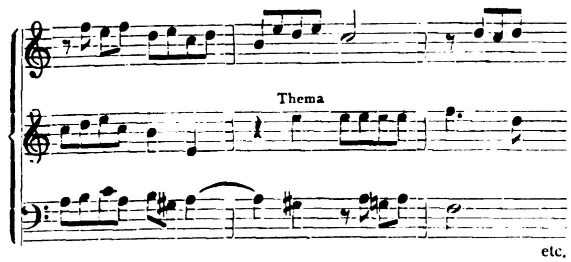


und dem Schlufs:



Marini war zeitweilig Soloviolinist am kurpfälzischen Hofe. Zwei hübsche Stücke *Marinis* habe ich in Klavierübertragung herausgegeben in den »Deutschen Reigen und Tänzen aus Kaiser Mathias Zeit« (Leipzig, Fr. Kistner).

Zu den ersten Förderern der instrumentalen Monodie und auch speziell der Triosonaten für zwei Violinen und Continuo gehören auch *Giulio Belli* (eine vortrefflich abgerundete 3 stimm. Canzone in seinem Concerti ecclesiastici 1613), *G. B. Riccio* (12 Canzonen und Sonaten, darunter 3 für 2 Violinen mit Bafs im 3. Buch seiner Divine lodi musicali 1620) und *Francesco Turini* (3 prächtige Triosonaten im 1. Buch seiner Madrigalien 1621). Eine kleine Probe mag ein Begriff davon geben, wie weit bei *Turini* bereits die Satz-Technik fortgeschritten ist (2. Sonate *Il Corisino*).
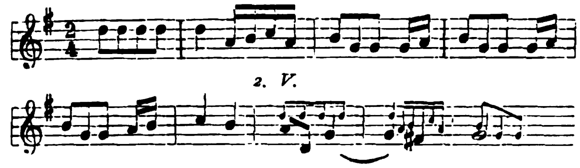




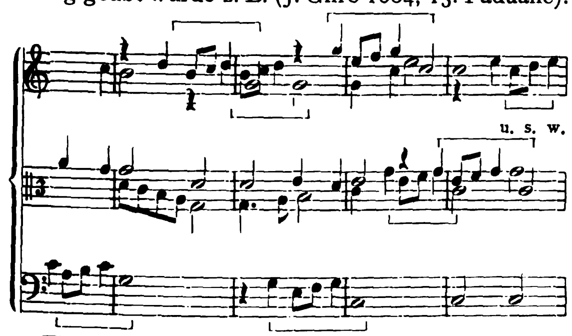
Der bereits durch *Wasielewskis* »Die Violine und ihre Meister« und »Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition« der musikalischen Welt als einer der ersten Virtuosen-Komponisten vorgestellte Carlo Farina, der erste kursächsische »Kammervirtuos«, dessen 5 Bücher zum Teil nach deutscher Art vollstimmig gesetzter, zum Teil aber die neue Schreibweise zeigender Tanzstücke und Sonaten 1628 in Dresden erschienen, gehört zu den besten Instrumental-Komponisten dieser Zeit, ebenso die auch durch *Wasielewski* vorgestellten G. B. Fontana (um 1625, Solosonaten und Triosonaten, erst 1641 gedruckt), G. B. Buonamente (7 Bücher Sonaten, das 4. bereits 1626 erschienen, meist vollstimmig gesetzt, doch auch viele Triosonaten). Ihnen füge ich noch an: Tomaso Cecchino (8 Triosonaten als Anhang seiner Messen vom Jahre 1628), O. M. Grandi (20 1—6 stimm. Sonaten mit B. C. 1628), Dario Castello (2 Bücher 1—4 stimm. Sonaten 1629), G. Scarani (9 Sonate concertate Op. 1 1630).

Ein Komponist, dessen Name zwar in aller Munde ist, aber nicht wegen seiner Kammermusikwerke, sei noch besonders hervorgehoben, nämlich *Girolamo Frescobaldi*, der berühmte Organist an der Peterskirche in Rom. Sein 1. Buch Canzoni a 1—4, 1628 und 1634 gedruckt, gehört zwar keineswegs zu den hervorragendsten Leistungen auf diesem Gebiete, hat aber zufolge der Berühmtheit des Komponisten grofse Verbreitung gefunden und ist für das richtige Verständnis dieser ganzen Litteratur dadurch von besonderer Bedeutung, dafs die vom Komponisten selbst besorgte Neuausgabe vom Jahre 1634 (zum Teil wesentlich umgearbeitet) die ohne Tempovorschriften gedruckten Sätze vom Jahre 1628 durchweg mit solchen versieht, wodurch die ganz frappante Übereinstimmung der Sonaten dieser Zeit mit denen der Corellischen Zeit bezüglich gewisser eingestreuten kleinen Adagio-Zwischenpartieen und -Anhänge offenbar wird.
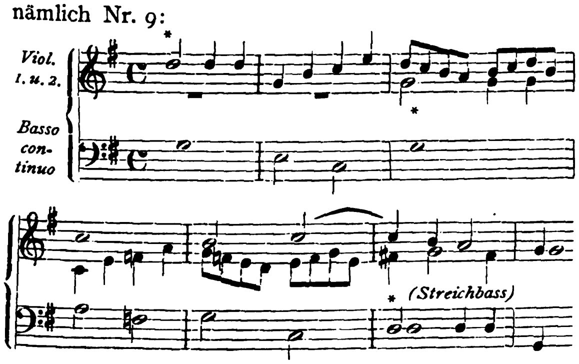
Ein genialer Instrumentalkomponist, keck und übermütig in der Erfindung, daher ein wesentlicher Förderer der Violintechnik (gehäufte Oktavensprünge) ist *Tarquinio Merula*, dessen Sonate concertate Lib. III vom Jahre 1637 datiert sind (das 4. Buch 1651), der daher jedenfalls seit etwa 1630 thätig war (1628 Kapellmeister in Bergamo). Seine Triosonate (Canzone) »La Gallina« hat bereits in ihrem Anfangsthema einen allerliebsten Anflug von Humor:



Der von *Scarani* (1630) zuerst gebrauchte Name »Sonate concertate« deutet auf die Nebenbuhlerschaft der beiden Violinen hin, die in der That nicht nur bei *Scarani* und *Merula*, sondern im allgemeinen überhaupt in der Triosonate vollständig rivalisierend durchgeführt werden, sei es daſs sie nach Fugenart thematische Bildungen nach einander vortragen oder daſs eine lebhafte Figuration durch ehrliche Teilung leicht ausführbar gemacht wird; ja wenn sie ganz schlicht in Terzen oder mit vorbereiteten Dissonanzen in strengem Stile geführt werden, so ist bald die erste bald die zweite Violine oben zu finden. So blieb es thatsächlich, solange die Triosonate überhaupt existiert hat. Allerdings ist nicht zu übersehen, daſs die Technik dieses Alternierens bereits vor den italienischen Sonatenkomponisten durch die deutschen Pavanenkomponisten zu einer erheblichen Gewandtheit entwickelt worden war; ja der meist sogar fünfstimmige Satz der deutschen Meister gestattet ein Abnehmen der Motive durch noch mehr als zwei Stimmen, das fleiſsig geübt wurde z. B. (J. Ghro 1604, 13. Paduane):
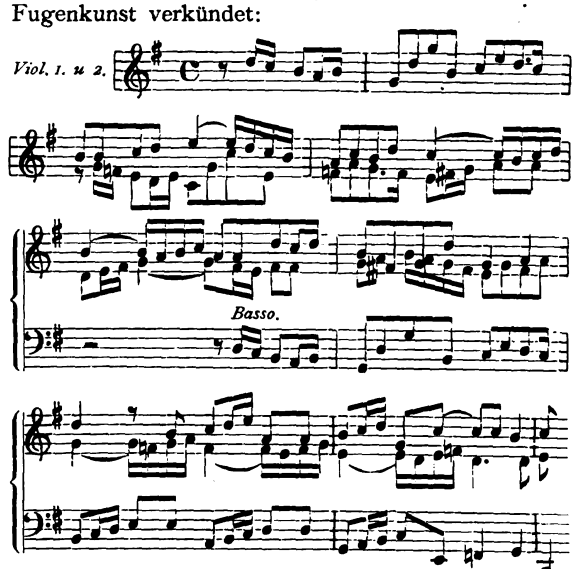


Ein zweiter Marini entstand in *Don Marco Uccellini*, herzogl. Kapellmeister zu Modena, der die Solovioline bis in die 6. Lage hinaufführte. Seine erhaltenen 5 instrumentalen Opera (Op. 1 fehlt) erschienen von 1639 bis 1669. Op. 2 (1635) enthält wohl die ältesten Triosonaten in Kanonform, nämlich Nr. 9:



ein Stück, das mit bemerkenswerter Freiheit zwischen den verschiedensten Arten kanonischer Führung wechselt, und Nr. 18, einen ganz strengen Krebskanon zwischen 1. und 2. Violine. Bei weitem die Mehrzahl der Sonaten *Uccellinis* sind Triosonaten für 2 Violinen mit Continuo mit oder ohne einen an der motivischen Arbeit beteiligten Streich-Baſs.

Ein äuſserst gediegener Tonsetzer ist *Massimiliano Neri*, dessen Op. 1. (Sonaten und Canzonen) im Jahre seiner Ernennung zum 1. Organisten an der Markuskirche zu Venedig erschien (1644). *Neri* muſs in vieler Beziehung als ein Komponist konservativer Richtung angesehen werden, namentlich sofern er noch zum voll ausgearbeiteten Satze neigt; der Generalbaſs ist bei ihm noch wie bei *Banchieri*, *Frescobaldi* u. a. ein Basso seguente, d. h. er hat stets nur die jeweilig tiefsten Noten und vereinfacht nur deren eventuelles Figurenwerk. Daſs er aber gegenüber den genannten frühsten Generalbaſsmeistern gewaltig fortgeschritten ist, mag der Anfang seiner 2. Triosonate vom Jahre 1644 beweisen, die entschieden das Morgenrot der Bachschen Fugenkunst verkündet:
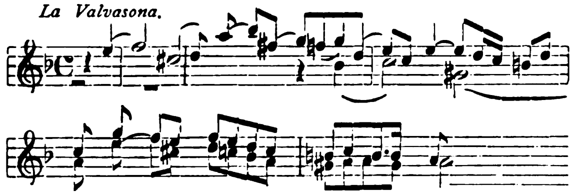


Neri ebenbürtig scheint *Nicolas a Kempis*, Organist an St. Gudula zu Brüssel, zu sein, von dessen »Sinfonie« vom Jahre 1644 leider die 2. Violinstimme nicht erhalten ist, so daſs nur die darin enthaltenen Solosonaten und die Sonaten für Violine mit konzertierendem Baſs nach dem einzigen erhaltenem Exemplar (in Cassel) zur Beurteilung vorliegen; seine Stärke liegt in der Kantilene, in welcher er den Zeitgenossen entschieden voraus ist.

Der in der Geschichte der Oper durch seine Vorliebe für die Streichinstrumente bekannte ausgezeichnete Meister *Giovanni Legrenzi* gehört unter die hervorragendsten Kammermusikkomponisten der Mitte des 17. Jahrhunderts. *Legrenzi* war zuerst Organist zu Bergamo, später Konservatoriumsdirektor zu Venedig und 1685 bis zu seinem Tode
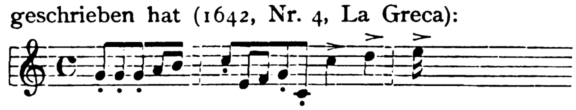
(1690) Kapellmeister der Markuskirche. Seine 6 in unser Gebiet gehörigen Werke (Op. 2, 8, 10, 17 [nachgelassen] und zwei ohne Opuszahlen [1664 und 1677]) erweisen ihn als einen echten Tondichter, der *Bach* wieder viel näher steht als *Neri.* Die 13. Sonate seines Op. 2 (1655), eine Triosonate für 2 Violinen und Bafs mit Continuo hebt erstaunlich genug an:

La Valvasona.
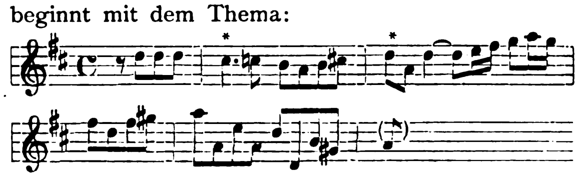


Die Mehrzahl der Sonaten *Legrenzis* sind Triosonaten von ausgezeichneter Faktur.

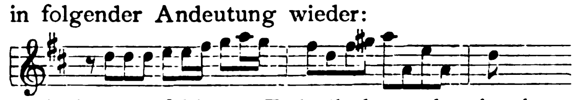
Eine interessante Gruppe, Lehrer und Schüler, tritt uns entgegen in *Mauritio Cazzati*, zuletzt (1657) Kapellmeister an St. Petronio in Bologna und *Giov. Batt. Vitali*, gest. 1692 als herzogl. Vicekapellmeister zu Modena. Beider Instrumentalwerke, überwiegend Triosonaten, führen uns stufenweise an den Piedestal der Kunst *Corellis*. *Cazzatis* Op. 1 (1- bis 4stimm. Sonaten) steht bereits in Vincentis Katalog vom Jahre 1639, ist also spätestens in diesem Jahre erschienen; 3 Bücher Triosonaten Op. 2, 8 u. 18 (1656) habe ich nach erhaltenen Exemplaren der Breslauer Stadtbibliothek kopiert; zwei weitere *von Vidal* genannte (1663 u. 1667) sind wahrscheinlich Neuauflagen älterer Werke. *Cazzati* schreibt knapp, harmonisch klar und bestimmt und weniger virtuos als gut musikalisch, melodiefreudig, fast volksmäfsig. *Vitali* ist durchaus sein gelehriger Schüler, folgt ihm vor allen in der knappen Gliederung der Sonaten sowie in der Steigerung einer eigenartigen Zusammendrängung des (fugierten) Hauptthemas bei dessen Wiederkehr am Schlusse der Sonate; auch ist bei beiden Komponisten die Parallelführung beider Violinen in Terzen für lange Strecken ziemlich auffällig, eine Eigentümlichkeit der Triosonaten, die immer mehr zum Durchbruch kommt, je mehr wir uns dem 18. Jahrhundert nähern. Besonders sei noch angemerkt, dafs auch *Cazzati* über eine von Sweelinck und Scheidt bearbeitete Volksmelodie eine Canzone geschrieben hat (1642, Nr. 4, La Greca):
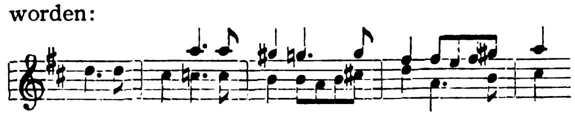


Die erste der Triosonaten Op. 2 (1667) *Vitalis* beginnt mit dem Thema:



Dieses Thema kehrt am Schlufs der Sonate nur in folgender Andeutung wieder:



doch ist der fehlende Teil direkt vorher in einem courantenartigen Teile im Tripeltakt verwertet worden:



Vitalis Op. 9 sind ebenfalls Triosonaten; im übrigen schrieb er aber später überwiegend für gröfseres Ensemble (4stimm. Balletti, Correnti e Sinfonie 1677, 6stimm. Sonaten 1689, 5stimm. Balli 1690, 4stimm. Kammersonaten 1692).

(Schlufs folgt.)

Die Kunstformen des Sologesanges mit Begleitung.

(Recitativ — Arie — Ensemble — Lied)

in kurzgefafster Darstellung.

Von Professor **Emil Krause.**

III.

Das Recitativ und die Arie von Mozart bis zur Jetztzeit — das Ensemble bis zu Beethoven — das Lied in seiner Vollendung.

Dem Recitativ, zunächst aber vornehmlich der Arie, wurde nach *Händel* und *Bach* weitere Entwickelung durch *Haydn* und *Mozart* zu teil, hervorgerufen einerseits durch die reicher gewordenen instrumentalen Mittel, andererseits eine Folge des Bestrebens, dem Sänger noch mehr als bisher Gelegenheit zu geben, seine Kunstfertigkeit aufs wechselvollste zu bethätigen, wobei der melismatische Gesang, der von den Italienern eine vielseitige Pflege und Bevorzugung erfahren, aufs neue wieder sich in erster Beziehung geltend machen sollte. *Haydn* und *Mozart* sind die eigentlichen Schöpfer der grofsen zweiteiligen, aus Andante und Allegro bestehenden Arie mit voraufgehendem Recitativ. *Mozart* namentlich pflegt diese Form, der man in allen seinen Bühnenwerken begegnet, bei *Haydn* kommt dieselbe besonders in seinen späteren Werken »Die Schöpfung«, »Die Jahreszeiten« (hier sei erinnert an »Welche Labung«) vor. Die schon in älteren Opern italienischer und französischer Komponisten (nach Scarlatti) auftretende »Scene«, bei der das Recitativ, wenn es der Inhalt des Textes erfordert, auch in der Mitte erscheint, kann hier schwerlich als Vorgänger der zweiteiligen Arie angesehen werden, da die einzelnen Teile der-

selben oft nur kurze Phrasen sind. In neuerer und neuester Zeit begegnet man der »Scene« und »Arie« als zusammenhängendes Tonstück noch öfter als früher und dies als eine Ausbeute des »Ariosostils«. Aus der Mozartschen zweiteiligen Form der Arie ging, wie schon im ersten Abschnitt dieser Abhandlung gesagt, die Konzertarie hervor. Dafs dies schon bei *Mozart* selbst der Fall war, hat er in seinen vielen, ausschliefslich der Konzertmusik gewidmeten Arien, wie den als Einlagen in seinen Opern nachkomponierten Arien verschiedenartigen Charakters bewiesen. Wie die älteren Meister, giebt auch *Mozart* im Recitativ die Disposition; im langsamen Ariensatze spricht sich eine weiche, speziell lyrische Stimmung aus, worauf dann das Allegro den Entschlufs der Entsagung oder den der Rache etc., wie es die tonkünstlerisch zu verbildlichende Situation fordert, zum Ausdruck bringt. Die oft auftretenden melismatischen Ausschmückungen, die sowohl im langsamen, wie besonders im bewegten Satze der Arie vorkommen und vom Komponisten selbst genau im Notentext angegeben sind, erscheinen, trotzdem sie auf vornehmer musikalischer Basis ruhen, hier wie bei den Vertretern der neapolitanischen Schule mehr äufserlich als aus dem motivischen Inhalte hervorgegangen. Die immer eitler gewordenen, von der Gunst des grofsen Publikums verzogenen Gesangs-Interpreten unterliefsen es nicht, wie überall, auch *Mozart* Bedingungen zu stellen, und so mufste sich der Meister dazu bequemen, ihnen die Arie dankbar und brillant zu gestalten. Die dennoch der Musik verbleibenden feinen, echt künstlerischen Einzelheiten haben ihr die Lebensfähigkeit gesichert, in derselben Weise, wie dies bei der Arie des grofsen *Händel* geschehen. Nur von diesem Meister wurde *Mozart* in der Arie, trotzdem dieselbe bei ihm mannigfaltiger sich ausgebildet hatte, übertroffen und dies namentlich darin, dafs *Händel* nur da brillante Figuren dem Text einfügte, wo diese die zu schildernde Situation zulassen konnte. — Für die Gliederung der einzelnen Teile, d. h. für die Abgrenzung des Hauptthemas, das Auftreten eines kleinen, zum Hauptmotiv gehörenden zweiten Teiles, wie endlich in den oftmaligen, unerläfslich vorkommenden Halb- und Ganzschlüssen, ist *Mozart* der von *C. Ph. Em. Bach* und *Haydn* ins Leben gerufene lyrische Stil, den eine kürzere und bestimmt abgegrenzte Führung der einzelnen Abschnitte charakterisiert, mafsgebend gewesen. Die breite, reichhaltig ausgesponnene Gesangsmelodie, die Cantilene eines Händel, wird auch bei *Mozart* beibehalten; sie wirkt aber hier trotz ihrer Schönheit weniger eindringlich, da sie zu viel der gleichen melodischen Wiederholungen bringt. Das instrumentale Kolorit ist bei genauer Untersuchung dasjenige, was schon hier beginnt sich wesentlich geltend zu machen. Hier sind bereits in demselben die Keime zu erkennen für die spätere aufdringliche Bevorzugung der Instrumentalmusik dem Gesange gegenüber. Dafs *Mozart*, trotzdem er mit Vorliebe die Arie aus zwei voneinander getrennten, in verschiedenem Zeitmafs stehenden Teilen gestaltete, dennoch an die ältere einsätzige Form anlehnte, beweist sich daraus, dafs er nicht selten das Thema des langsamen Satzes im bewegten Zeitmafs im Allegroteile wiederbrachte. Viele Beispiele hierfür sind anzuführen. (Nachkomponierte Arie zu Idomeneo mit obligater Violine, B-dur etc.) Wenn man die Arien mancher späteren Komponisten ihres äufseren Schmuckes entkleidet, so bleibt im Bezug auf die Gesangsmelodie (von demjenigen, was eigentlich auch ohne die Begleitung sich deutlich aussprechen soll) verhältnismäfsig wenig übrig. Die Versinnlichung der Vokalmusik beginnt schon unmittelbar nach *Mozart* und hat bis in unsere Zeit, namentlich durch *Wagner*, ihre höchste Ausbeute erfahren, was überhaupt mit der im Laufe der Dezennien immer geringer gewordenen Urkraft der Erfindung einer speciellen langatmigen Gesangsmelodie, zusammenhängt. *Gluck*, der grofse Dramatiker, vermochte es der Arie, trotzdem er derselben eine dramatisch freiere Ausgestaltung gab und sie als Teil der grofsen »Scene« behandelte, ihre melodische Insichabgeschlossenheit zu wahren, ebenso *Beethoven*, *Weber*, *Spohr* und *Marschner*. Da die Arie nach *Mozart* aus den triftigsten Gründen keine weitere Umgestaltung erfahren konnte, und noch mehr als früher die »Scene« an ihre Stelle trat, wurde der zwischen Recitativ und Arie stehende Ariosostil besonders bevorzugt; freilich wurde die Mozartsche Form der Arie nicht nur von den obengenannten Meistern, vielmehr auch später von *Mendelssohn* wie vielen anderen neueren Komponisten beibehalten, jedoch nicht durch Neuerungen ästhetisch gehoben. Vieles Wertvolle wurde aufser *Mozart*, *Beethoven* etc. in der Komposition der Arie geboten. — So fällt z. B. bei *Rossini*, der in mehr als einer Beziehung als Schüler Mozarts angesehen werden kann, ein Schwerpunkt auf diese Kunstform, weiter insbesondere bei den zu *Rossinis* Zeit wirkenden andern modernen Italienern, Franzosen und Deutschen. *Cherubini*, in tonkünstlerischer Erfindung und Vielseitigkeit *Rossini* etc. überlegen, wandte sich mehr als die Vorgenannten, dem zwischen Arie und Recitativ stehenden Ariosostil zu; *Méhul* (der französische Mozart) schliefst sich mehr an die Arienform Mozarts an. Die Arie eines *Boildieu*, *Auber*, in der das graziöse Element besonders vertreten ist, bietet in der Form weniger Verschiedenheit und entspricht äufserlich dem durch die Mozartsche Richtung Hergebrachten. Die Arie von *Meyerbeer*, *Spontini* etc. ist nicht wie die der Vorgenannten und Zeitgenossen breit ausgesponnen, vor allem entbehrt sie jeder langatmigen Melodie. Über die Arienkompositionen der meisten neueren und neuesten Tonsetzer läfst sich im allgemeinen Ähn-

liches sagen. Leitend für den Ausdruck war ihnen nicht allein der weit ausgesponnene, melodisch einheitlich durchgeführte Gesang, sondern eine Form, die sich, wie schon oben bemerkt, fast immer zwischen »Scene«, »Arie« und »Arioso« hält. Auch die neuere und neueste Zeit erkennt hierin den Schwerpunkt des Ausdrucks. Man nimmt dies sogar auch bei denjenigen Komponisten wahr, die sowohl in der Oper als auch im Oratorium die langatmige Melodie, dem Prinzip der Arie folgend, erstreben. Vortreffliches gaben hierin z. B. die Dichter-Komponisten *Peter Cornelius* und *Franz von Holstein*, ferner der gleichfalls hochbegabte, der Kunstwelt leider zu früh entrissene *Hermann Goetz* etc. Im Oratorium sind es *Mendelssohn* und die Nacheiferer seiner Schule (z. B. *Martin Blumner* etc.), die eifrig sich bemühten, der Arienform treu zu bleiben.

Die neuere, zum grofsen Teil epochemachende Richtung der dramatischen Musik durch *Wagner*, die auf formale Gliederung der Tonsätze verzichtet, da sie, Gluck in seinem reformatorischen Wirken folgend, im zutreffend deklamatorischen Ausdruck das Höchste erblickt, verwirft im Prinzip die Arie und giebt dem Instrumentenspiel neben dem Gesange eine so hohe Bedeutung, dafs der Vokalpart darunter erheblich Einbufse erfährt. Unbestritten liegt ein grofser Reiz darin, alles, was der Sänger und Darsteller ausspricht und kundgethan hat, sofort prägnant zu kolorieren. Und dies die Sinne gefangennehmende Kolorit ist es, das den Hörenden die Komposition des ausgesponnenen Gesanges weniger notwendig erscheinen läfst. Schon vor *Mozart* begann ein ähnliches Streben nach instrumentaler Färbung, doch noch in bescheidener Weise. Für die freie Deklamation in der Oper, speziell im Musikdrama, mag dies volle Berechtigung haben, da die langatmige Arie, welche von den Nacheiferern der klassischen Richtung gar zu häufig — und nicht überall an richtiger Stelle — angebracht wird, den Fortgang der Handlung aufhält. Man verzichtet in der Oper eher darauf als in der kirchlichen und oratorischen Musik, zu welch letzterer das moderne Konzertwerk gehört, denn überall sollen hier innere Vorgänge ohne scenische Darstellung zum Ausdruck gebracht werden. Die neuere Kompositionsart lehrt, dafs man die Arie wie das Duett und die Ensembles weniger bevorzugte als früher und dafür den Chor neben dem Recitativ und dem Arioso als Ausdrucksmittel verwendet. Fast alle neueren Vertreter des Oratoriums und modernen Konzertwerkes wenden sich mit besonderer Vorliebe der Chorkomposition zu. Sie vermögen hierin, kraft der ihnen eigenen Kunst der Arbeit, Hervorragendes zu leisten, namentlich dann, wenn sie über eine gewandte polyphone Setzart zu gebieten vermögen. Diejenigen von ihnen, die hierin Bedeutungsvolles schufen, wie z. B. *Johannes Brahms*, verzichten auf die Einfügung breiter Sologesänge nach dem Muster der klassischen Arie. Aus dem hier allgemein Angedeuteten erhellt deutlich, dafs das Recitativ, welches den Ausgang des melodischen Sologesanges bildete, mit seinen Abarten wieder zum Höhepunkt des Sologesanges wurde und dafs die Arie nach *Mozart* keine wesentliche Weiterentwickelung erfuhr, ob zum Segen oder zum Nachteil der absoluten Musik, bleibt in Frage gestellt.

Mit dem Beginn der komischen Oper um die Mitte des 18. Jahrhunderts, die vielfach ein farbenreiches Orchesterspiel beanspruchte, entwickelte sich der solistische Ensemblesatz weiter bis zu der Höhe, die er vornehmlich in *Mozart* und später in *Weber, Cherubini* etc. noch erreichte. Die erste hierauf hinführende Wandlung vom dialogischen und imitatorischen Duett zu dem charakteristisch wirksamen Terzett, Quartett etc. vollzog sich jedoch schon bei einigen derjenigen italienischen und französischen Tonsetzern, die dem s. Z. weltberühmten Konservatorium in Neapel ihre Ausbildung verdankten. Angeführt seien hier *Piccinni* (1728—1800), *Cimarosa* (1749—1801), *Galuppi, Guglielmo* etc. Diese hervorragenden Komponisten führten nicht nur der komischen, auch der tragischen Oper solistische Ensemblesätze von weitgehender Bedeutung zu. Diese, nicht nur Duette, auch Terzette und Quartette, in denen jede einzelne Person charakterisiert wird (und zwar durch ein eigenes Motiv für jede), standen meistens am Schlusse der Akte, wie z. B. in »Il mondo alla roversa« von Galuppi (1752) und können daher als Vorläufer des durch Mozart zur Höhe gebrachten Finale etc. angesehen werden. Manche der hier gemeinten Komponisten, zum Teil Zeitgenossen *Mozarts*, waren diesem in der Kunst der Charakterzeichnung voraufgeeilt. Da ihre Bühnenwerke entweder ausschliefslich komischen oder ausschliefslich tragischen Inhaltes waren, konnte die gleichzeitige Schilderung verschiedener Situationen nicht so prägnant ausfallen wie bei *Mozart*, der neben der komischen und tragischen Oper, die er vielfach förderte, noch die *Opera semiseria* (die Gegenüberstellung von Tragik und Komik) ins Leben rief. Wenig hatte man bis zu *Mozart* in Deutschland auf dem Gebiete des Singspiels *(J. Adam Hiller)* und der komischen Oper *(Karl Ditters v. Dittersdorf)* geleistet. Hier herrschte in der Komposition auf diesem Gebiete noch die gröfste Unbefangenheit. Die Arie war unbedeutend (Vereinzeltes ausgenommen), das Ensemble brachte fast ohne Ausnahme nur mehrstimmige Liedsätze.

Die schon genannten *Piccinni, Cimarosa* etc. und besonders *Mozart* sind als die eigentlichen Schöpfer des an dieser Stelle näher zu beleuchtenden solistischen Ensemblesatzes zu bezeichnen. — Die Musik hat es der Sprache voraus, die verschiedenartigsten Empfindungen gleichzeitig zum Ausdruck bringen zu können. Soll dies prägnant

geschehen, so mufs jede der handelnden Personen ihre eigene, der Individualität entsprechende Charakterzeichnung erfahren. Nicht ein einziges musikalisches Motiv, das leitend für die gesamte Ausdrucksweise, sondern eine Behandlung, wie sie dem Charakter der einheitlich durchzuführenden Rolle entspricht, wird hier gefordert. Von dem hieraus sich später entwickelnden, speziell durch *Wagner* ins Leben gerufenen »Leitmotiv«, das keineswegs als eine künstlerische Steigerung anzusehen ist, kann hier jedoch nicht die Rede sein. — Das Wunderbare und daher das Schönheitsgefühl vollständig Gefangennehmende des Mozartschen Ensemblesatzes als Terzett, Quartett, Quintett, Sextett ist der reiche, durch keinen Mifston getrübte Wohlklang, der auch dann noch fortbesteht, wenn dem Auge Scenen vorgeführt werden, die nicht immer sympathisch berühren können. Wollte man Beispiele schönheitlicher Ensembles von *Mozart* anführen, müfste man alle Sätze aus seinen Bühnenwerken, in denen mehrere Personen zusammenwirken, nennen. Sind zwei Personen von der gleichen Empfindung beseelt, wie im Liebesduett, so ergehen sie sich auf grund eines Themas, anders jedoch, wenn Verschiedenartiges sie bewegt. Die gröfsten Meisterstücke dieser letztgenannten Art des Ensembles sind die Sextette, Quintette, Quartette, Terzette und Duette im »Figaro«, »Don Giovanni«, »Cosi fan tutte« und »Die Zauberflöte«. Schöneres wurde im vokalen Ensemblesatze überhaupt nicht geschaffen. Das Studium eines Terzettes, wie das der drei Bässe im ersten Akt des »Don Giovanni«, wird dies am besten erklären. *Mozart* konnte nicht anders als selbständig für jede der miteinander wirkenden Personen komponieren. Nehme man beispielsweise die Einlagen *Mozarts* zu *Bianchis* 1785 komponierter Oper »La Villanella rapita«, Terzett und Quartett, oder anderes aus Mozarts Gelegenheitsopern, von denen manche weniger bekannt sind, so wird man auch hier überall der gleichen Kunstvollendung begegnen. Noch eine wesentliche, den Mozartschen Ensemblegesang hochstellende Eigenschaft sei hier klargelegt. Während die Mozartsche Arie trotz ihrer grofsen Verschiedenheit und trotzdem sie eine neue Form aufweist, doch eine gewisse Ähnlichkeit in der Kompositionsart zeigt, bieten das Duett, Terzett etc. nichts Gleiches untereinander. Bewunderungswürdig ist die Form derselben überall; nicht zwei Ensemblesätze sind einander ähnlich. Entstanden auch bereits vor Mozart manche musikalisch wertvolle Ensemblesätze, so ist doch Mozart hier die Palme zuzugestehen. Eines der wichtigsten Werke dieser Art lieferte ein Komponist, der auf dem Gebiete der Oper nicht gerade als mafsgebend zu bezeichnen ist. Es ist dies kein geringerer als *Joseph Haydn*, dessen »Apotheker« (1768, neue Ausgabe 1895 von Dr. Hirschfeld) dies beweist. Auch *Piccinis* »La buona figliola« (1760) wie manches Werk anderer Komponisten läfst das Bestreben nach Ensemblesätzen mit selbständiger Charakteristik der einzelnen Personen erkennen.

Der Einflufs, den die von Mozart geschaffene Opera semi-seria auf die derzeitigen wie auf die nächsten Komponisten übte, machte sich aufs verschiedenartigste geltend. Zum Unterschiede von Gluck, dessen Dramen zunächst auf die Schaffensart der französischen Tonsetzer, welche die »grofse Oper« mit neuen Erzeugnissen bereicherten, einwirkte, war es den dramatischen Werken Mozarts beschieden, infolge ihres dem Volke zugänglicheren Inhalts für die weitere Opernthätigkeit mafsgebend zu werden. Zunächst geschah es auf dem Gebiete der italienischen und französischen komischen Oper; aber auch in Deutschland entfaltete sich eine sehr reiche kompositorische Opernthätigkeit. Viele Namen von bedeutsamem Klang sind hier zu nennen. Echte Meisterstücke des Mozart nachempfundenen Ensemblesatzes schuf unter anderen der 1775 in Malta geborene (eigentlich französische) *Nicolo Isouard* z. B. in seiner in französischer wie italienischer Bearbeitung vorliegenden Märchenoper »Cendrillon« (1810), ein Werk, dessen Melodienfülle noch heute jeden fesselt. Man betrachte hier, um nur ein Beispiel zu geben, die Introduktion und wird sich überzeugen, was der Komponist im Ensemblesatze bietet. Die prunksüchtigen Schwestern, Clorinde und Thispe, haben für ihre Betrachtungen ein selbständiges, meist zweistimmig geführtes Thema, und zu diesem singt Aschenbrödel ein vollständig unabhängiges, reizendes Liedchen. Der hernach auftretende, als Bettler verkleidete Alidor hat eine seinem Wesen durchaus entsprechende selbständige Charakteristik. Dieses Quartett ist von aufserordentlicher Schönheit des Klanges, der Schlufssatz ist besonders wirkungsvoll.

Cimarosas 1791 erstmalig in Wien gegebene komische Oper »Il matrimonio segreto« bietet ebenfalls Ausgezeichnetes in ihren Ensemblesätzen. Viele Werke von *Paësiello*, besonders die kürzeren derselben, wären namhaft zu machen. In seiner Oper »La molinara« (1788) kommen allerdings auch Sätze vor (wie das Quintett »Quanto il bello«), wo die fünf Stimmen sich auf dem gleichen Thema ergehen, was jedoch darauf beruht, dafs alle von ähnlichen Empfindungen beseelt sind. Ein vorzügliches Werk dieser Art ist »Il cantatrice villane« von *Fiovaranti* (1803), das heute noch in manchen Städten gegeben wird. Die Werke *Grétrys*, unter welchen sich »Richard Cœur de Lion« (1785) als eins der herrlichsten Erzeugnisse der Opera semi-seria auszeichnet, müfsten eingehend besprochen werden, wenn es möglich wäre, kurz alles hier zu berühren. Von den deutschen Komponisten (nach *Hiller* und *Dittersdorf*) sind als Nachfolger *Mozarts* besonders zu nennen: *Wenzel Müller* und *Johann Schenk*.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dafs das Kammerduett, der Ausgang der solistischen Mehr-

stimmigkeit, keine Fortsetzung erfahren hat. Der Grund ruht darin, dafs die Arie, wenn auch von *Mozart* und anderen Meistern bevorzugt, doch leider mehr und mehr dem kurzatmigen, lyrischen Stimmungsbilde, dem Liede, weichen mufste. Da nun das kunstvolle, breit ausgeführte Kammerduett, das der Arie entstammte, einer zweistimmigen Arie zu vergleichen ist, vollzog sich auch hier, abgesehen davon, dafs sein Stil der Oper nicht dienstbar gemacht werden konnte, eine Wandlung, die des Bemerkenswerten wenig, eigentlich nichts Erfreuliches brachte. Das Kammerduett ging über in das zweistimmige Lied, und mit diesem wurden für die Konzertmusik Ensemblesätze ins Leben gerufen, die den hohen, bereits oben erläuterten Kunstprinzipien nur äufserst selten zu entsprechen vermochten. Es entstanden, von *Haydn* ausgehend, das Quartett und Duett mit Klavierbegleitung, Musikstücke vornehmen Inhalts, aber ohne eigentliche Beziehung zu dem, was der Idee des durchgeistigten Ensemblesatzes entspricht. Erwähnt müssen diese Tonstücke jedoch hier werden, da in ihnen zu erkennen ist, dafs es den modernen Komponisten versagt war, ein Zusammenwirken von Stimmen zu schaffen, das, angeregt durch die Oper, auch in kurzer Form jeder Stimme Selbständiges geben konnte. Hierfür waren nun auch die Texte, in denen nur zeitweilig einer Empfindung Raum gegeben, nicht geeignet. Aus dem Quartett Haydns (die Duette, z. B. »Thiris und Nice«, hielten sich imitatorisch) entwickelte sich keine weitere neue Kunstform, um so weniger, da manches von ihnen, z. B. »Die Warnung«, ebenso geeignete Ausführung durch den Chor als durch Solostimmen erfahren konnte. *Mozart* hat in den Ensemblesätzen mit Klavier oder einigen Instrumenten Wertvolleres geboten, wie z. B. das bekannte Terzett »Liebes Mandel, wo ist's Bandel« lehrt. *Beethovens* »Elegischer Gesang«, sein Terzett Op. 116 und viele Werke der anderen derzeitigen Tonsetzer, unter ihnen besonders *Schubert*, brachten nach dieser Richtung hin nichts anderes als das Obengesagte.

Die einstimmige Lied-Komposition wurde bei *Reichhardt* verlassen (siehe Abschnitt II). Er, wie viele andere, führten dem einfachen Strophenliede wie auch dem speziellen Kunstliede manches von bleibendem Werte zu. Alles, was nach dieser Richtung hin von Bedeutung für die Entwickelung dieser Kunstgattung war, hier im kurzgefafsten Rahmen anzuführen, erscheint nicht geboten. Die nächsten Betrachtungen wenden sich nunmehr den ersten Höhepunkten des Liedes zu, die in der Kompositionsthätigkeit *Haydns* und *Mozarts* ruhen. Diese gingen der Vollendung der Lied-Komposition durch *Beethoven* und *Schubert* vorauf. *Haydn* und besonders Mozart hoben das Lied auf den Gipfel des absolut Schönen. Von *Haydns* 48, in der Form Verschiedenartiges bietenden Liedern, erschienen die ersten 12 im Jahre 1781, Nr. 13 bis 24 drei Jahre später. Aus der Londoner Schaffenszeit 1791—95 stammen die leider heute vergriffenen wertvollen Bearbeitungen »Altschottischer Balladen«. Auch die gröfsere, der Lied-Komposition im weiteren Sinne angehörende Cantate »Ariadne auf Naxos« (1789) mufs hier, wie »O süfser Ton«, »Die Teilung der Erde« erwähnt werden, da diese Werke beweisen, inwieweit Haydn neben dem Strophenliede auch dem Kunstliede vielfach Bemerkenswertes zuführte. *Mozart* ist in der Lied-Komposition seinem Zeitgenossen noch überlegen. Ist doch seine Komposition das »Veilchen« (1785) ein Meisterwerk ersten Ranges. Gleiches beweisen »Abendempfindung« (1787) u. s. w. Das Beste, das bisher über Mozarts einstimmige Lieder geschrieben wurde, ist (*Otto Jahn* nicht ausgenommen) die umfangreiche, von Begeisterung erfüllte Abhandlung von Dr. *Fr. Chrysander* in der Leipziger »Musikalischen Zeitung,« Jahrgang 1881. Wie bei Haydn ist auch Mozarts Klavierbegleitung einfach gehalten. Sie unterstützt und trägt den Gesang, bietet aber nicht selten Selbständiges. In der Wahl der Lied-Texte durften beide Meister nicht allzu wählerisch verfahren, denn die deutsche Lyrik bot in damaliger Zeit noch verhältnismäfsig wenig Bedeutsames. Auf Mozarts herrliche Komposition des unvergänglichen »Veilchen« wurde bereits hingewiesen. Von 17 verschiedenen Dichtern hat Mozart komponiert, vier Gedichte von *C. F. Weisse*, drei von *J. T. Hermes* etc. Einer der beliebtesten Dichter der damaligen Zeit war *Günther* (1695—1723), von dem auch Mozart zwei Gedichte in Musik setzte. Von Mozarts 40 Liedern sind zwei original mit Mandoline komponiert. Duette mit Klavierbegleitung kommen nicht vor, des reizvollen Terzetts »Liebes Mandl wo ist's Bandl« (1783) wurde beim solistischen Ensemble gedacht.

Beethoven fand das einstimmige Lied bereits in den Werken Mozarts auf idealer Höhe. Er steigerte dasselbe, wo es der Text gebot, zum dramatischen, wahrte jedoch demselben den Rahmen, in dem eine Tondichtung für bescheidene, in gewissen Grenzen bleibende äufsere Mittel gehalten sein soll. Die herrlichen Lieder Beethovens gehören mit geringen Ausnahmen dem Kunstliede an, nur in wenigen derselben ist die einfache Form des Volks- und Strophenliedes beibehalten. Die »Adelaide« ist wie Haydns »Ariadne« und Mozarts »Abendempfindung« streng genommen nicht der Lied-Komposition einzureihen. Von Wichtigkeit für die Weiterentwickelung des Liedes ist Beethovens Liederkreis »An die ferne Geliebte« 1816. Es werden hier zum ersten Male verschiedene Lieder zu einem Ganzen verbunden, eine Kunstform, der *Schubert* und *Schumann* wie viele der neuesten Komponisten, mehrfach huldigten. Unterschiedlich von Mozart, dem aufser einzelnen Gedichten (*Günther, Hölty, v. Hagedorn* und *Goethe*) wenig Geeignetes für die Lied-

Komposition zu Gebote stand, fand Beethoven vielfach besseres dichterisches Material für die Lied-Komposition vor. — Unter den 62 Liedern Beethovens befindet sich kein einziges Duett, wogegen in seinen 132 in sieben Lieferungen veröffentlichten ausländischen Volksliedern mit Klavier Trio, Duette und Lieder mit Chor enthalten sind. — Der nächste Nachfolger auf dem Gebiete des Volksliedes mit Begleitung von mehreren Instrumenten ist *Weber*. Bei ihm tritt zu dem begleitenden Klavier-Trio noch Flöte hinzu.

Der Zeitgenosse und Nachfolger Beethovens *Franz Schubert,* der echte deutsche Liederfürst, hat in seinen 605 Liedern und Gesängen reichhaltigsten Inhaltes Unvergängliches geschaffen. Seine Lied-Komposition gilt mit vollem Recht als das Höchste, was diese so überreich gepflegte Kunstgattung geboten. Alles, das Volks- und Kunstlied wie die Ballade etc. hat er vielseitig bereichert. — Die erste Anregung für die Komposition einstimmiger Lieder mit Klavier soll Schubert (wie s. Z. Haydn) durch die Abfassung verschiedener Canons und Terzette empfangen haben. Diese aus den früheren Lebensjahren stammenden Arbeiten unterlegte Schubert Sentenzen aus Dichtungen *Schillers*. Die Komposition Schillerscher, Goethescher, W. Müllerscher Dichtungen etc. (auch *Heine* ist vertreten) lag Schubert besonders am Herzen. Weiter bevorzugte er *Mayerhofer, Seidel, Schober* etc. Auch *Matthisons* »Adelaide« wurde von ihm musikalisch verbildlicht. Bei allen seinen Liedern, ob gröfseren oder kleineren Umfanges, bleibt die Klavierpartie, trotz der recht oft gebotenen reichen Behandlung und Selbständigkeit, in angemessener Zurückhaltung, so dafs sie nie die Singstimme, als Hauptträger des Gedankens beeinträchtigt, wie dies leider nur allzu oft bei seinen Nachfolgern geschehen ist.

Hervorragendes hat *Schubert* aufser in der Ballade etc. in seinen beiden Lieder-Cyclen »Die schöne Müllerin« und »Die Winterreise« geschaffen. Die zuerst genannte W. Müllersche Dichtung (eine kleine Novelle) wurde zu Schuberts Zeit recht oft (u. a. von Ludwig Berger, dem Lehrer Mendelssohns) komponiert. Schubert liefs einige Gedichte des genannten Cyklus aus, die *Stockhausen* s. Z., um das Werk des Dichters vollständig neben der Schubertschen Komposition zur Geltung zu bringen, bei seinen höchst verdienstlichen öffentlichen Vorträgen, deklamieren liefs. *Joh. Vogl* (1768—1840) war Schuberts erster hervorragender Interpret. — Während Beethoven in seinem Liederkreis »An die ferne Geliebte« den aus Liedern bestehenden Text als ein Tonstück durchkomponierte, giebt Schubert in den genannten Cyklen je 20 Musikstücke, die, jedes für sich abschliefsend, dennoch ebenfalls ein grofses, zusammenhängendes Ganzes bilden, »Die schöne Müllerin« entstand 1823, »Die Winterreise« im Todesjahre 1828. Viele seiner Lied-Kompositionen, auch sein »Schwanengesang« (1828) erschienen erst nach seinem Tode. Die neue 1896 edierte Gesamt-Ausgabe der Schubertschen Lieder von *E. Mandyczewski* (Breitkopf & Härtel) giebt chronologisch Wertvolles über die Entstehung aller Lieder und lehrt, dafs Schubert manche Dichtung mehrfach in Musik setzte oder verschiedenartig notierte, wie z. B. »Der Erlkönig« (1816).

Schubert war der erste, der Lied-Kompositionen mit Klavier und einem anderen (obligat geführten) Instrumente schrieb, denn die schon genannten ausländischen Volkslied-Bearbeitungen von Beethoven und Weber bringen keine obligate, sondern nur eine sekundierende Begleitung. Schuberts »Auf dem Strome« (1828) mit Klavier und Horn und »Der Hirt auf dem Felsen« (1828) mit Klavier und Klarinette sind Erstlinge und zugleich Meisterstücke dieses, später oft gepflegten Genres. Diese Art, einer farbenreichen instrumentalen Beigabe zum Gesang, begegnete man bereits in der Arie eines *Bach, Händel, Keiser* u. s. w., worauf im ersten Abschnitt dieser Abhandlung hingewiesen wurde.

Das Schubertsche Lied wies den Zeitgenossen und Nachfolgern, deren im nächsten Abschnitt gedacht werden soll, die Wege. Auch die Abarten der einstimmigen Lied-Komposition, die Gesänge für Frauenstimmen mit Klavierbegleitung, das Terzett, das Duett etc., deren Schubert manche geschrieben, blieben nicht ohne Einflufs auf das Schaffen der neueren und neuesten Tonsetzer.

Volkskonzerte.

Von **E. Rabich**.

Volksopern zu gründen, was Herr Dr. *Fiege* in Nr. 10 dieser Zeitschrift anregt, ist gewifs eine gute Idee, nur ist ihre Verwirklichung so unendlich schwer, dafs noch viel Wasser die Spree hinunterfliefsen wird, ehe auch nur die Riesenstadt Berlin ein lebensfähiges derartiges Institut hat. Viel einfacher gestaltet sich die Einrichtung von Volkskonzerten. Freilich darf man, wenn man von »Volk« spricht, nicht an den alkoholduftenden Sonnenbruder, der gabenbettelnd von Haus zu Haus geht, oder an den arbeitsscheuen Familienvater denken, der sein Weib oder die Armenverwaltung für sich und seine Angehörigen sorgen läfst, — für diese giebt man keine Konzerte, sie gehören in das Bereich der inneren Mission. Unser Volk, für das wir musikalisch sorgen wollen, besteht aus all jenen — gleichviel welchem Stande sie angehören —, welche hungerig sind nach geistiger Unterhaltung und Er-

hebung, ohne materiell so gut gestellt zu sein, sich teure Genüsse dieser Art zu gönnen. Nachdem die menschliche Gesellschaft durch reichen Unterricht den Geist aus dem dumpfen Schlafe des Stumpfsinns erlöst hat, hat sie auch die heilige Pflicht, die Sehnsucht des befreiten Geistes nach würdiger Bethätigung zu befriedigen. Durch Darreichung guter Bücher und Vorführung tüchtiger Kunstwerke, namentlich aber durch Darbietung guter Musik kann sie dies. Letzteres führt uns auf die Volkskonzerte. Sie sind in allen Orten einrichtbar. Hier und da hat man schon vielverheifsende Anfänge gemacht: in Gotha giebt es bereits seit 8 Jahren Konzerte, die diesen Namen führen könnten, da sie jedermann ohne Entgelt besuchen darf. Veranstaltet werden sie vom Kirchengesangverein daselbst.

Dieser Verein wurde im Jahre 1884 gegründet, indem er seine Mitglieder vorwiegend in den ersten Kreisen der Stadt suchte und fand. Durch den Staat und die Stadt Gotha ist er finanziell sicher gestellt, da ihm das Herzogliche Staatsministerium jährlich 300, das städtische Kirchenamt 200 Mark zur Verfügung stellt. Wenn auch diese Mittel nicht grofs sind, so sind es eben seine Bedürfnisse auch nicht. Namentlich durch das dankenswerte Entgegenkommen der Freimaurerloge, welche ihren schönen und akustisch vortrefflichen Saal fast unentgeltlich für die Proben zur Verfügung stellt, kommt er mit diesen Mitteln aus. Die genannten Konzerte, von denen jährlich 5—6 gegeben werden, üben bis heute unvermindert ihre Anziehungskraft auf die Bevölkerung Gothas aus.

Dafs es so ist, verdanken sie in erster Reihe der Volkstümlichkeit ihrer Programme. Ohne Frage trennt ein tiefer Abgrund unsere moderne weltliche Musik von dem Volke und seinem Musikverständnis. Schon die Mehrzahl der Gebildeten versucht es gar nicht, in die Geheimnisse der Tristan- und Nibelungenoffenbarungen einzudringen, weil dahingehende Versuche vielfach kläglich gescheitert sind: was soll nun gar dem gewöhnlichen Volke die musikalische Philosophie der jüngsten Tonsetzer? Nicht nur durch ihren Ideengehalt entfernt sich diese Musik immer mehr vom Volke, auch durch die Mittel, welche sie zu ihrer Darstellung verlangt. Nur gröfsere Städte können diese aufbringen und zwar mit einem Kostenaufwande, der den Ausschlufs des Volkes von vornherein ausspricht. Je unverständlicher diese Musik dem Volke wird, desto mehr fühlt es sich hingezogen zu guter volkstümlicher Musik, oder auch — zum Tingeltangel. Geben wir ihm die erstere, so bewahren wir es vor der zweiten: edle Volkstümlichkeit mufs deshalb die Losung für die Volkskonzerte sein, aber eine Volkstümlichkeit, welche die Einförmigkeit vermeidet.

Diese zum Ausdruck zu bringen ist am geeignetsten der Chorgesang, für den fünf Jahrhunderte unvergängliche leichtverständliche Werke geschaffen haben, deren Reichtum unerschöpflich ist. Er gehört in den Mittelpunkt der Volkskonzerte, um so eher, als er verhältnismäfsig wenig Kosten verursacht und in seiner Vollendung nicht nur dem Orchester- und Virtuosenspiel vorzuziehen ist, sondern auch den Sologesang insofern übertrifft, als er alle Unebenheiten, die jenem, auch wenn er vortrefflich ist, noch anhaften, zu vermeiden vermag und eine Rundung und Fülle des Tones entwickelt, die nur eine einheitliche Gesamtheit erreichen kann. Aufserdem sind seine dynamischen Abstufungen weit reicher als bei jenem, da ihm die Grenzen vom Pianissimo bis zum Fortissimo weiter gezogen sind. Am meisten überragt er den Sologesang durch seine Harmonie, die bis zur Sechszehnstimmigkeit geführt worden ist, während dieser, von Natur einstimmig, gezwungen ist, eine harmonische Begleitung zu leihen, die sich noch dazu einer gewissen Dürftigkeit befleifsigen mufs, um nicht zur Hauptsache zu werden. Wenn auch das Orchester manchen dieser Vorzüge mit dem Chore teilt, so kommt es ihm doch nicht gleich, weil niemals der Klang eines Orchesterinstruments den Ton einer Menschenbrust ersetzen kann.

Natürlich würde es, trotz des chorischen Reichtums einseitig sein, wollte man nur Chorgesänge vortragen, weshalb man auch dem Sologesange einen gewissen Raum gönnen mufs. Glücklicherweise finden sich an jedem Orte Gesangsbeflissene, welche imstande sind, diese Nummern zu übernehmen —, übrigens eine Thatsache, welche uns berechtigt, die ewigen Klagen über Rückgang der Gesangskunst als eine Absurdität zu bezeichnen, welche den Schein ihrer Berechtigung aus der Erinnerung an einzelne Gesangsgröfsen der Vergangenheit ableitet, die durch die zeitliche Entfernung bis zu Sternenhöhe gewachsen sind und den Nörgeleien überkluger Stimmpathologen — die gewöhnlich selbst keine drei Takte vernünftig singen können — entrückt sind. Es kommt gar nicht darauf an, ob in gewissen Orten diese Kunstbeflissenen ganz den Ansprüchen der »hohen Kunst« genügen, weil jeder Ort die Kunstausübenden hat, die er verdient, d. h. die seinem Geschmacksniveau entsprechen. Ausnahmen würden nur die Regel bestätigen.

Wo die Verhältnisse dafür günstig liegen, kann auch das Orchester- und Solo-Instrumentalspiel in den Volkskonzerten Verwendung finden. Das erstere wird nur immer zu viele Kosten verursachen, und ist in kleinen und mittleren Städten selten gut, während gerade in diesen Orten der Chorgesang zu einer Blüte gelangt ist, um die sie grofse Städte beneiden dürfen. Das letztere hingegen erfordert Virtuosen, die für den beregten Zweck nur in seltenen Fällen zu gewinnen sein werden.

So dürfte sich die Hauptsache auf Chor- und Sologesang konzentrieren, was uns auch am natürlichsten erscheint, wenn wir an den Ort denken, wo wir diese Konzerte abhalten wollen — an die Kirche.

Der Gothaer Kirchengesangverein zum wenigsten findet die städtischen Gotteshäuser dazu sehr geeignet, da sie genügend Raum bieten, eine zahlreiche Zuhörerschaft aufzunehmen, keine Miete kosten und — die Programme vor Trivialität bewahren. Letzteres ist vor allen Dingen wichtig, da Zehn gegen Eins zu wetten ist, dafs Volkskonzerte, die im Saal abgehalten werden, den Weg der niederen Gesangvereine gehen mit den bekannten Stationen: erstes Konzert »ernst«, zweites »halbernst«, drittes »ganz heiter«, viertes »komisch«, fünftes — »tingeltangelmäfsig«. In der Kirche ist dieser Weg nicht möglich. Und doch ist es nicht nötig, nur streng kirchliche Musik zur Aufführung zu bringen. Im Gegenteil empfiehlt es sich, auch die ernste Hausmusik neben der Kirchenmusik zu berücksichtigen, damit durch diese Konzerte das weltliche und geistliche Leben der Gemeinde zu schöner Einheit verschmilzt. Einen ganz besonderen Vorzug hat die Kirche für unseren Zweck noch, dafs sie einen neutralen, durch kein Standesvorurteil geheiligten oder besser entheiligten Boden bildet. Man ist schon gewohnt, dafs hier arm neben reich, vornehm neben gering sitzt, die Kleiderfrage spielt nur eine geringe Rolle: Wenn der Mann der Arbeit den Arbeitsrufs hinweggewaschen und die Blouse mit dem Rocke vertauscht hat, so ist er fertig fürs Konzert, denn der liebe Gott, der in der Kirche die Honneurs macht, nimmts nicht übel, wenn das Kleid nicht gerade von der allerneuesten Mode ist, und weist keinen Gast zurück, der etwa ungepudert kommt.

Damit soll keineswegs gesagt sein, dafs diese Konzerte nur vom Manne aus dem Volke besucht werden sollen, es ist im Gegenteil wünschenswert, dafs sie auch von solchen besucht werden, die sich für gewöhnlich nicht zum Volke rechnen, denn leider findet der »kleine Mann« den Eintritt in eine Gesellschaft erst begehrenswert, wenn Höherstehende darin sind und hält es gewöhnlich für ehrenvoller, in vornehmer Gesellschaft geduldet zu werden, als in seinen Kreisen eine erste Rolle zu spielen: auf keinen Fall geht er zu einer Veranstaltung, von der es heifst: sie sei fürs Volk gerade gut genug. Sollen demnach Volkskonzerte von Dauer sein, so sorge man, dafs sie Angehörige aller Schichten der Bevölkerung besuchen. Werden dann die Programme gut gewählt und die Stücke vortrefflich eingeübt und vorgetragen, so wird es niemals an einem dankbaren Publikum fehlen. —

Lose Blätter.

Wie es zur Zeit Schichts, der von 1810—1823 Thomaskantor war, im Alumneum der Thomasschule zuging, sagt uns ein Brief desselben:

Gesetzmäfsig habe ich täglich von 11—12 Uhr Singstunde, mithin 6 Stunden wöchentlich. Da mein Vorgänger *(A. E. Müller)* mir das Chor in dem schlechtesten Zustande überliefs, so war ich genötigt, ein paar Jahre die Stunden zu duplieren. Schüler habe ich 59 ohne die Externen, deren Anzahl sich immer bis auf 12 oder darüber beläuft. Die übrige Zeit wird mit Unterricht in alten und neuen Sprachen, Geographie, Geschichte, Mathematik, Mythologie, Rechnen und Schreiben ausgefüllt. Ordentliche Lehrstunden sind von früh 7 Uhr an bis 10 Uhr.

Von 10 bis 11 Uhr geben die Lehrer Privat-Unterricht. Von 11 bis 12 Uhr gebe ich Gesang-Unterricht. Um 12 Uhr essen die Alumnei im Coenaculo. Um 1 Uhr geht wieder die Schule an bis um 3 Uhr. Von 3 bis 4 ist Mathematik. Von 4 bis 5 Uhr ist Unterricht in der französischen und italienischen Sprache. Von 5 bis 6 Uhr ist die Erholungsstunde. Von 6 bis 7 Uhr wird gegessen, welches aber mittags und abends höchstens eine halbe Stunde dauert, beim Essen, sowohl mittags als abends, ist jedesmal der Inspektor *Nebdomadarius* zugegen, so auch beim Frühstück um 6 Uhr und beim Abendgebet um 8 Uhr. Inspektoren sind 4: Der Konrektor, Kantor, Tertius und Quartus. — Die Sommerzeit über, von Ostern bis Michael, wohnen sie in ihren *Lubiculis* 4 und 5 Treppen hoch; im Winter aber halten sie sich in den *Cubiculis* und in den Klassen auf. Um die Winterabende nicht mit unnützen Dingen hinzubringen, so sind die Schüler genötigt, von 8 bis 10 Uhr im Beisein eines Ober-Primaners zu arbeiten. Um 10 Uhr geht man zu Bette und früh um 4 Uhr des Sommers, um Winterszeit um 5 Uhr müssen die Schüler aufstehen, sich ankleiden, und völlig angekleidet im Frühgebete erscheinen. In jeder Zelle wohnen 2 Schüler, wovon der eine die Aufsicht über den andern hat; es werden daher immer ein Primaner und Tertianer oder Quartaner zusammen genommen. Über die *Cubicula* sind 8 Kammer-Präfekte gesetzt, welche auf Ordnung in allen Dingen zu sehen haben. 4 Chorpräfekte giebt es denn auch. Beim Currende-Singen sind zwei Coetus-Präfekte angestellt. Die 4 Chorpräfekte haben mit ihren unterhabenden Chore die alten schon gangbaren Motetten zu probieren und in den Kirchen aufzuführen. Die Coetus-Präfekte haben über den Choralgesang das Direktorium. Das General-Direktorium über das gesamte Musikwesen ist meine Sache.

Franklinisation, Stimmgabel und Gesang. Der bekannte französische Physiologe *d'Arsonval* hat einen höchst eigentümlichen Einflufs der Franklinisation auf die menschliche Gesangsstimme entdeckt. Unter Franklinisation versteht man die Behandlung des Körpers oder gewisser Körperteile mit der Elektrizität, wie sie eine gewöhnliche Elektrisier- oder Influenzmaschine liefert. Die äufsern Anzeichen ihrer Wirkung bestehen in einem leichten Prickeln, dem Verspüren eines leichten Lufthauchs und dem Sträuben der Haare, welche elektrisch geladen werden und sich infolgedessen gegenseitig abstofsen. Wenn *d'Arsonval* den innern Kehlkopf eines Sängers franklinisierte, was einfach dadurch geschah, dafs der Betreffende eine Zeitlang dicht vor der Entladungskugel einer Elektrisiermaschine kräftig einatmete, so machte sich folgendes bemerkbar: Die Stimme wurde ausgiebiger und der Ton verstärkt; auch nachdem sich der Sänger einige Zeit von dem Apparate entfernt hatte, war die Atmung tiefer und langsamer, dabei hatte die Stimme einen höhern Klang bekommen. Der Übergang von der offenen in die ge-

deckte Stimmlage war sehr erleichtert, überhaupt war die Stimme geschmeidiger als vorher und ermüdete daher weniger leicht, wie auch, nach dem Vorhergesagten, die Atmung beim Singen weniger Schwierigkeiten machte. *d'Arsonval* verlas eine kurze Notiz über diese Thatsachen vor der Pariser Akademie der Wissenschaften und empfiehlt Gesanglehrern und Schülern einen Versuch damit zu machen. — Eine ähnliche interessante Mitteilung macht der russische Arzt Dr. *Maljutin* über den günstigen Einfluſs der Stimmgabel auf die Singstimme. Bei Gehöruntersuchungen an Fabriksarbeitern in Moskau hatte er eine Stimmgabel benutzt, die er der Reihe nach an das Ohr der Arbeiter legte, wobei er im Einklange mit der Stimmgabel den betreffenden Ton sang. Nach Verlauf von zwei Stunden merkte er, daſs seine Stimme hellklingender geworden war und einen metallischen Klang annahm. Bei weiteren Versuchen an sich selbst, bei denen er sich die Stimmgabel auf den Kopf stellte, gelang es ihm sogar, Töne, die er vorher nur in der Fistelstimme hatte singen können, voll und klar in der Bruststimme hervorzubringen. Die Entstehung der Fistelstimme beruht darauf, daſs der Betreffende nicht im stande ist, die Stimmbänder vibrieren zu lassen. Mit Hilfe der Stimmgabel aber konnten nach den Mitteilungen *Maljutins* die Stimmbänder in allen ihren Teilen in die erforderliche Anzahl Schwingungen versetzt werden. Auch die Untersuchungen, die er an anderen Personen, und zwar zunächst an solchen, die nie singen gelernt hatten, anstellte, indem er ihnen, während er sie singen lieſs, die Stimmgabel auf den Kopf stellte, hatten den Erfolg, daſs die bis dahin klanglosen Stimmen einen metallischen Klang erhielten. Die Versuchspersonen beschrieben den Eindruck, den das Experiment auf sie machte, dahin, daſs während des Singens mit der Stimmgabel die Töne gleichsam wider ihren Willen ihnen aus der Kehle kämen. Dieselben Ergebnisse hatten die dann an geübten Sängern und Sängerinnen angestellten Versuche. Eine theoretische Erklärung für den geschilderten Einfluſs der Stimmgabel auf die Stimme giebt *Maljutin* in folgender Weise: Wenn wir eine tönende Stimmgabel in der Hand halten, so fühlen wir die Schwingungen der Stimmgabel sich unseren Fingern mitteilen, und wenn sie genügend groſs sind, so lassen sich durch bloſses Betasten Schwingungen der Muskeln des Oberarmes, an der Schulter, ja auch an Hals, Schädel und Brustkasten erkennen. Hieraus sei der Schluſs gerechtfertigt, daſs, wenn die Stimmbänder einen gewissen Ton hervorbringen sollen, sie ihn leichter hervorbringen werden, wenn man eine Stimmgabel von entsprechender Tonhöhe in der Hand halte.

— Der Verein der deutschen Musikalienhändler erläſst folgende **Warnung**. Nachdem festgestellt worden ist, daſs für Gesangvereine besonders Chorstimmen vielfach abgeschrieben werden, sieht sich der unterzeichnete Verein laut eines in seiner letzten Hauptversammlung gefaſsten Beschlusses veranlaſst, darauf hinzuweisen, daſs nach dem Gesetze betr. das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken vom 11. Juni 1870 jede mechanische Vervielfältigung eines Schriftwerkes verboten und als mechanische Vervielfältigung (Nachdruck) auch das Abschreiben anzusehen ist. Nach § 18 des genannten Gesetzes ist derjenige, der einen solchen Nachdruck begeht, nicht nur verpflichtet, den Urheber oder dessen Rechtsnachfolger zu entschädigen, sondern er wird auch mit einer Geldstrafe bis zu 3000 M event. einer Freiheitsstrafe bis zu 6 Monaten bestraft. Statt der Entschädigung kann auch auf Verlangen des Beschädigten neben der Strafe auf eine an denselben zu erlegende Geldbuſse bis zum Betrage von 6000 M erkannt werden. § 22 des Urheberrechts-Gesetzes stellt sodann des weiteren fest, daſs das Vergehen des Nachdrucks vollendet ist, sobald ein Nachdrucks-Exemplar eines Werkes den Vorschriften des Gesetzes zuwider hergestellt worden ist. Gestützt auf diese gesetzlichen Bestimmungen richtet der unterzeichnete Verein an die Gesangvereine hierdurch das Ersuchen, alle etwa widerrechtlich angefertigten Stimmen zu vernichten und sich jeder weiteren Anfertigung solcher zu enthalten. In jedem zur Kenntnis des Vereins gelangenden Nachdrucksfalle wird derselbe die gerichtliche Verfolgung, mit der eine Einziehung der Nachdrucksexemplare verbunden ist, veranlassen. Leipzig, den 15. September 1897. Der Verein der Deutschen Musikalienhäudler. I. A.: Justizrat Dr. P. Röntsch, Rechtsanwalt des Vereins.

— Die durch ihre anmutigen Kinderlieder in weiten Kreisen bekannt gewordene Komponistin *Ida Becker*, eine Tochter des als Musikschriftsteller noch heute unvergessenen Emil Naumann, war die Witwe eines reichen aber blinden Rentiers. Frau Becker, die kinderlos gestorben, hat nun ihr Vermögen in Höhe von etwa 750000 M zur Begründung eines Asyls für Blinde der Berliner Stadtverwaltung vermacht, und unter dem Titel »Wilhelm und Ida Becker-Stiftung« wird die groſsherzige Stiftung demnächst seitens des Berliner Magistrates übernommen werden.

— In Amerika wachsen bekanntlich die Städte »wie Pilze aus der Erde«. Bezeichnend dafür ist folgendes Histörchen. Auf der Heimreise von New-York aus machte der Impresario *Mapleson* die finnländische Sängerin *Alma Fohström* auf eine kleine Station aufmerksam, und teilte ihr mit, daſs auf der Rückreise hier ihr Konzert stattfinden sollte. Die Sängerin gewahrte ein unbedeutendes, kleines Dorf von 5—6 Häusern und faſste die Worte Maplesons natürlich als Scherz auf. Wie groſs war daher ihr Erstaunen, als nach Ablauf von acht Monaten sie auf derselben Station von einer groſsen Menschenmenge mit Musik empfangen und in ein elegantes Hotel geleitet wurde. Am nächsten Tage fand eine Vorstellung in dem sich durch höchsten Luxus auszeichnenden Theater statt und muſste Alma Fohström dreimal in dieser legendenhaften Stadt auftreten.

— Das Berliner Philharmonische Orchester geht im nächsten Frühjahr nach Italien »kunstfahren«, die Meininger Hofkapelle konzertiert am 12. November in Berlin und bringt dort sämtliche Sinfonien von Brahms zur Aufführung.

— An Stelle des im Februar dieses Jahres verstorbenen Hoforganisten *Wilhelm Spittel* in Gotha ist der blinde Organist *Franz Neumann* aus Teutleben bei Gotha zum Schloſsorganisten gewählt worden. *Neumann* ist in Anhalt geboren und erblindete in seinem dritten Lebensjahre. Ein zehnjähriger Aufenthalt in Blindeninstituten in Frankfurt und Dresden gab ihm Gelegenheit, das Orgelspiel zu erlernen. Er versieht seinen Posten zur vollsten Zufriedenheit der Kirchenbesucher und ist durch seine Anstellung natürlich sehr beglückt.

Monatliche Rundschau.

Man erzählt sich, dafs es ein hoher Genufs für Gourmands sei, Menukarten von ausgezeichneten Tafeln zu studieren, ja dafs es von Fortuna verlassene Lebemänner gäbe, welche ihre Fantasie so anregen könnten, dafs zwischen dem eingebildeten und wirklichen Genufs leckerer Speisen kein grofser Unterschied mehr sei. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem musikalischen Feinschmecker; er kann nicht überall sein, um alles zu hören und mufs oft die Einbildung zu Hilfe nehmen, indem er sich auch nur mit der Menukarte — auf musikalisch »Konzertprogramm« — behilft. Wie jenem beim Worte »Austern mit Champagner« gleich salzig-prickelnd zu Mute wird, so hört dieser beim Programmlesen, wie *Beethoven* das Schicksal an die Pforte pochen läfst oder *Straufs* Eulenspiegel baumeln und Zarathustra reden läfst.

Diesen phantasievollen Genufsmenschen hat die Firma Breitkopf & Härtel einen grofsen Dienst erwiesen, indem sie einen Programmaustausch der bedeutendsten deutschen Konzertvereine in die Hand genommen hat, der es jedem ermöglicht, für 15 Mark jährlich die schönsten musikalischen Menukarten zu lesen. Von der begonnenen Saison sind bereits 2 Hefte heraus. Ich will mir das Vergnügen machen, darin zu blättern und gestatte den Lesern dieser Zeitschrift mir dabei über die Schultern zu sehen.

Da interessiert mich schon die Zeit für den Beginn der Konzerte. Die sonst etwas verrufene Zahl sieben dominiert, sie könnte beweisen, dafs diese Konzerte für die sog. »Vornehmen« in erster Linie berechnet sind, weil ihr Anfang so schön in die Tageseinteilung derselben pafst: bis 3 Uhr Ausdehnung der Mittagstafel, wollt sagen des Diners, später five o'clock tea — dann ist man gerade in der Stimmung sich etwas vorspielen oder vorsingen, event. auch vortanzen zu lassen so ungefähr bis 9 Uhr, dann soupiert man entweder allein oder in grofser Gemein', oft auch nur zu Zwei'n, was ganz besondern Reiz haben soll, namentlich wenn der zweite »deklinierbar« ist.

Eine gröfsere Anzahl Vereine fängt ihre Konzerte um $7^1/_2$ Uhr an. Das ist entschieden verfehlt, denn es giebt weder vorher noch nachher rechte Zeit zum Essen, und darauf mufs in erster Linie eine Konzertdirektion sehen: ist es schon schwierig, mit einem hungrigen Publikum auszukommen, so ist mit hungrigen Kritikern erst recht kein Spafs zu machen, blutgierige Tiger sind die reinsten Waisenknaben gegen sie.

Sehr überlegsam zeigen sich die Musikstädte Chemnitz und Gotha, welche der bürgerlichen Tageseinteilung am gerechtesten werden, indem sie ihre Konzerte erst um 8 Uhr beginnen lassen. Ganz einsam stehen die Philharmoniker in Potsdam da mit 6 Uhr, jedenfalls wollen die guten Potsdamer nach dem Konzerte noch recht viel »Abend haben«; verdenken kann man's ihnen nicht, da ein einmal angebrochener Abend gehörig ausgenutzt werden mufs.

Unter den Künstlernamen, welche die beiden Programmsammlungen bringen, finden sich fast nur alte Bekannte. *Hugo Hermann*, *Waldemar Meyer*, *Felix Berber*, *Carl Halir*, *Hugo Becker* geigten auf der Arm- und Knieegeige, *Risler* und der etwas länglich ausgefallene *Max Pauer* virtuosten auf dem Klaviere, *Emilie Herzog* und einige andere Gröfsen minderer Bedeutung sangen — nur einer blies, *Mühlfeld* von Meiningen. Von neuen Sternen merkt man noch nichts, nur die Gewandhausdirektion kündigt für den 21. Okt. *Rose Ettinger* an. Ob diese Rose wohl dem Dresdner Haideblümchen Konkurrenz machen wird?

Betrachten wir uns die Komponisten, deren Werke vertreten sind! *Beethoven* steht schon 20mal da, das freut mich: Polen ist noch nicht verloren. *Brahms* kommt nach ihm, vielleicht mit 12 Programmnummern, freilich sind darunter einige Gedächtnisfeiern, und man mufs abwarten, ob die Zukunft der Gegenwart entspricht. Wollens hoffen! Dafs *Richard Wagner* beiden vorgenannten nachsteht, ist recht und billig, denn wer alle Theater beherrscht, braucht andere nicht aus dem Konzertsaal zu verdrängen, zumal man behauptet, der dramatische Stil verderbe den Charakter — natürlich des Konzerts.

Weber, *Mozart*, *Saint Saëns*, *Schumann*, *Schubert*, *Liszt*, *Goldmark*, *Richard Straufs* geben sich bescheiden, — was mich vor allen Dingen von letzterem wundert.

Mit besonderem Interesse sehe ich mir die Programme der Gewandhausprogramme an. Bis vor kurzem war das Gewandhaus die Hochburg des Klassizismus. Auch heute dominiert er dort noch, aber wie lange? Man sagt: »Reicht man dem Modernen den kleinen Finger, so nehmen sie die ganze Hand«. Hoffentlich trifft das hier nicht zu. Mit dieser Hoffnung will ich das Programmbuch zumachen. E. R.

Berlin, 18. Oktober. Um zuerst von den Bühnen zu sprechen, so gab es da recht Erfreuliches und sehr Unerquickliches. Zu jenem gehört vor allem die zweimalige Aufführung des »Ringes der Nibelungen« im Königlichen Opernhause. Wohl hätten wir alle Rollen mit heimischen Kräften besetzen können; es waren aber mehrere Gäste von Ruf zur Mitwirkung eingeladen worden, deren Bekanntschaft uns erwünscht sein mufste. Es hatten ja bereits Frau *Schumann-Heink*, Herr *Vogl* und auch Herr *Friedrichs* in den vorjährigen Aufführungen mitgewirkt, aber neu waren die jungen Künstler *Burgstaller* und *van Rooy*, die als Siegfried und Wotan in Bayreuth die Bühne überhaupt zum erstenmale betraten. Jener ist eine Bayreuther »Entdeckung«, und seine Ausbildung gehört ganz Neu-Bayreuth an, das sich an ihm einmal als tüchtig im Schulen erwiesen hat. Der noch vor einigen Jahren Uhren ausbesserte, er stellt jetzt einen vom übermütigen Knaben zum furchtlosen Helden sich entwickelnden Siegfried in durchaus natürlicher, von allem Theatralischen freier Weise dar und singt, dafs es eine Freude ist: leichtflüssig im Tone und deutlich in der Aussprache, mit wohlklingender, bis zum Schlusse des Ganzen nicht ermüdender Stimme. Allerdings merkt man bei getragenen Phrasen, dafs er in der Kunst des Gesanges noch nicht fertig ist. — Umgekehrt war es bei dem Niederländer, einem Schüler Stockhausens, der für den Schöngesang ausgebildet ist und sich daher am bedeutsamsten im »Siegfried« gab, wo ihm am meisten Kantilene zufällt, ohne dafs er in den rezitativartigen Stellen es hätte an sich fehlen lassen. Er besitzt ein prächtiges Baritonmaterial. Der Ton quillt ihm leicht und voll. Die Stimme wird voraussichtlich nach abwärts bei dem jungen Manne noch kräftiger werden, der auch durch eine, bei uns bisher nicht übliche lebendige Darstellung der Rolle für sich einnahm. — Seltsam, dafs beide mit Aufgaben ihre Bühnenlaufbahn beginnen, die bisher unsern Sängern als letztes Ziel vor der Seele schwebten! Und beide haben in diesen schwierigen Aufgaben sofort Bedeutendes geleistet. Wie ist das so lehrreich für die Wagnersche Kunst!

Neben den beiden Neulingen stand nun auf der Bühne die vielerfahrene Frau *Lili Lehmann* als Brünnhilde. Nach zwölf Jahren betrat sie zum erstenmale wieder diese Stätte. Die ehemalige Koloratursängerin hat sich längst dem sogenannten dramatischen Fache zugewandt. Ihre Stimme ist etwas gröfser und dunkler im Klange geworden, aber die erforderliche breite Mittellage, die sieghafte Kraft besitzt sie nicht. Dabei ist jedoch Frau *Lehmann* eine kaum zu übertreffende Meisterin der Tonbildung und des Vortrags. Sorgsam geschult und eifrig geübt, hat sich ihr Organ bis heute noch Festigkeit, Wohlklang, ja, sogar die Frische bewahrt. Im Konzertsaale erregt sie stets Bewunderung, auf der Bühne aber oft Verwunderung, denn bezüglich der Darstellung gehört sie der alten Schule an, die sich in akademischen Stellungen gefiel, welche nur den Gesetzen der Schönheit entsprachen, ohne aus der Handlung sich zu ergeben. Daher, und weil man durch den Ton der Gesangskünstlerin nicht in ihre Seele schauen kann, erscheint ihre Bühnendarbietung theatralisch: künstlich und kühl. Das fiel neben ihren beiden jungen Partnern, deren Kunst gewissermafsen ein Fixieren des Natürlichen ist, besonders auf.

Bei der Wiederholung des »Ringes« sang zum erstenmale Herr *Kraus* den Siegfried. Das war ein Ereignis! Er hat vor *Burgstaller* noch vieles voraus: die schöne Erscheinung, die geschulte, klangreiche Stimme und eine Natürlichkeit, die durch Poesie verklärt wird. Herrlich erfüllte er, was ich von ihm schon erwartete, als er vor einigen Jahren, noch ziemlich unfertig, zuerst in unserm Opernhause auftrat. Einen Siegfried besitzen wir in ihm, wie bisher noch keiner auf der Bühne stand. Und da auch *van Rooy* uns

gewonnen wurde, so dürfen wir uns wieder zweier Künstler rühmen, wie sie keine andere Oper besitzt.

Von Italien her kam uns über Wien, wo sie ebenfalls Vorstellungen gegeben hatte, die »Italienische Kinderoper«, gebildet und geleitet vom Maestro *Soffredini*, einem Gesanglehrer und Komponisten. Auf der Bühne des »Neuen königlichen (früher Krolls) Theaters« führte sie die dreiaktige Oper ihres Leiters »Salvatorello« auf. Ernstgemeint ist ja dies Werk des Komponisten der auch bei uns gegebenen Oper: »Der kleine Haydn«, aber nichts weniger als bedeutend. Nur, dafs es etwa zwei Dutzend Sänger von 12 bis 16 Jahren darstellen, ist das Seltsame und Verletzende an der Sache. Um Schüler handelt es sich, die angeblich ihre Ferien zu solchen Komödiantenfahrten benutzen. Dafs diese Knaben und angehenden Jünglinge als Nachäffer der Spielart erwachsener Darsteller einen unangenehmen Eindruck machen, braucht kaum gesagt zu werden. Das Unangenehmste aber ist ihr Gesang. Der Chor schreit, die Solisten ergehen sich in klanglosen, tremulierenden, unreinen Tönen und quälen ihre zarten Lungen dem Orchester gegenüber in bedauernswerter Weise ab. — Mein Pflichteifer war stärker noch als die Langeweile, welche das Stück und als der Ärger, welche solch eine Gesangsdarbietung hervorrief, daher blieb ich noch bis in den 3. Akt, während die meisten andern Berichterstatter schon nach dem 1. und 2. entrüstet das Theater verliefsen. Einer derselben erhob unter Anrufung des Ministers des königlichen Hauses, dem die Aufführungen in den königlichen Theatern unterstehen, Einsprache gegen diesen Mifsbrauch von Kinderstimmen, worauf Sgr. *Soffredini* erklärte, er besäfse eine wissenschaftlich begründete Methode, Kinderstimmen auszubilden und selbst während des Stimmwechsels singen zu lassen, ohne dafs es denselben schade. Die Patti, Tamberlik, Duprez und andere grofse Sangeskünstler hätten auch während des Mutierens gesungen und »eben deswegen« so vortreffliche und so dauerhafte Stimmen bekommen. Das ist allerdings eine seltsame Behauptung, die ich meinerseits dem italienischen Gesangsmeister, weil sie unserer Erfahrung widerspricht, ebensowenig glaube, wie die andere, dafs nämlich »seine Knaben dem Berliner Publikum Freude gemacht« hätten, da ich doch das Gegenteil aus eigener Wahrnehmung weifs. — Wie sehr es in Italien mit der Gesangskunst im Argen liegt, beweist aufs neue dieser widerwärtige Knabengesang.

Am 1. Oktober erschlossen sich sämtliche Konzertsäle. Die Königliche Kapelle unter Herrn *Weingartner*, das Philharmonische Orchester unter Herrn *Nikisch* gaben das erste ihrer Reihenkonzerte; auch erschien das letztgenannte unter Leitung des Herrn *Fiedler* aus Hamburg, also eines »Reisedirigenten«, der sich übrigens als recht tüchtig erwies. In jedem dieser drei Konzerte stand eine Symphonie von *J. Brahms* auf dem Programm; die vierte in emoll wird nicht lange auf sich warten lassen. Es ist ja auch ganz in der Ordnung, dafs man im Todesjahre des Tonsetzers seiner besonders gedenkt. Das wird auch morgen wieder mit seinem »Requiem« und später in mehreren Liederabenden geschehen. *Brahms* ist in der allgemeinen Schätzung seit dem Erscheinen seiner ersten Symphonie wesentlich gestiegen. Ob es in der Weise weiter geht, oder ob sich, wie bei *Bruckner*, die Wertschätzung nun rückläufig bewegen wird, das müssen wir abwarten. Aus *Spohrs* und aus *Wagners* jungen Tagen brachten unsere beiden grofsen Kapellen je ein Tonstück, die Ouverture zu »Faust« von jenem, die zu den »Feen« von diesem. Über die erstgenannte lächeln wir fast, wenn wir lesen, dafs sie den Kampf der wilden Leidenschaften mit dem Edlen darstellen soll, und ist doch so glatt und friedlich und harmonisch für unsere Ohren, die ja freilich die Musik des Venusberges kennen gelernt haben. Man hörte 1813 zweifelsohne ganz etwas anderes aus diesem Tonstücke als wie heute. — In Wagners Jugendwerke erkennen wir neben den deutlichen Anlehnungen an Weber auch die Keime zu den hervorragenden Eigenschaften seiner Mannesarbeiten. — Es haben an Konzerten einzelner Künstler bis heute schon gegen 40 stattgefunden. Es wurde gesungen, aber noch mehr Klavier gespielt, es erklangen Kinn- und Kniegeigen einzeln wie im Quartette: unmöglich, an dieser Stelle selbst der wichtigsten aus allen Darbietungen zu erwähnen. Nur ein Name sei genannt, *Laura Helbling*. Sie ist ein bescheidenes fünfzehnjähriges Mädchen, das als Violinspielerin schon in die erste Reihe gehört. Rud. Fiege.

Leipzig. Dem Lisztverein war es vorbehalten, die winterliche Konzertsaison zu eröffnen, und er hat am 4. Oktober in der Alberthalle sein wiederum starkerschienenes Stammpuplikum voll zu befriedigen verstanden. Als Dirigent war gewonnen Herr *Willi Kes* aus Glasgow. Er bewährte sich an der Spitze der stark ergänzten Kapelle des 134. Regiments vorteilhaft, indem er *Liszts* Präludien, die *Brahm*schen Variationen über ein Thema von *Haydn*, die *Tschaikowski*sche Orchesterfantasie »Romeo und Julie« so herausbrachte, wie man es bei nur einigen Proben, die sich in der Kürze der Zeit ermöglichen liefsen, erwarten konnte. Dafs ein Dutzend Proben noch Besseres zu Tage bringen als zwei, drei, liegt allerdings auf der Hand.

Die mehr durch technische Eleganz als spirituell gehobene Auffassung sich auszeichnende belgische Pianistin *Painparé* suchte Propaganda zu machen für das hier völlig neue fünfte Klavierkonzert (F dur) von *Saint-Saëns*, ohne indes damit besonders durchzudrücken, weil die Komposition mehr blos in pikanten Äufserlichkeiten sich gefällt, als einen sättigenden Inhalt darbietet. Besser zündete das *M. Moskowski*sche Salonstück »L'etincelles«, während sie dem gemütstiefen *J. Seb. Bach*schen Capriccio: »Auf die Abreise eines Freundes« nur von aufsen beizukommen wufste.

Der Münchener Opernsänger *Hermann Gura* mühte sich redlichst ab mit acht Liedern seines Herrn Hofkapellmeisters *Richard Straufs*. Das Aufhebens, was von gewisser Seite mit dieser Abart von Lyrik gemacht worden, ist einfach lächerlich; man wird ihrer bald völlig überdrüssig sein.

Bereits acht Tage später konnte der Lisztverein sein zweites Konzert veranstalten; dadurch dafs er uns mit einer Quartettkorporation bekannt machte, die bis dahin in Leipzig noch nicht aufgetreten war, nämlich mit der der Herren Prof. *Halir*, *Exner*, *Müller*, *Drechert* aus Berlin, erhöhte sich nur dessen Wert. Sogleich bei der Wiedergabe des wundervollen C-dur Quartetts von *Mozart* (aus der Reihe der sechs *Joseph Haydn* dedicierten) war man sich darüber klar, dafs diese Genossenschaft in Reih und Glied marschieren darf mit den zur Zeit vorzüglichsten Mitbewerbern; und mit *Beethovens* cis-moll Quartett (Op. 131), einem der bedeutsamsten Besitztümer unserer Kammermusiklitteratur überhaupt, befestigte sie sich, indem sie die Höhen und Tiefen, die Wehmut und den Humor des göttlichen Werkes uns erschlossen, in der Hochschätzung aller.

In *Tschaikowskis* stimmungsvollen, bisweilen freilich an ermüdenden Längen und gewissen Trivialitäten leidenden A-moll Trio (gewidmet dem Andenken eines grofsen Künstlers) verband sich der geistgeweckte und über geläuterte Virtuosität verfügende Pianist *Anton Förster* sich mit den Herren *Halir* und *Drechert* zu einem meisterhaften Ensemble unter stürmischem Beifall der ausverkauften Albert-Halle.

Das dritte Konzert ist für den 16. Oktober angesetzt und soll von der Hofkapelle zu Weimar im wesentlichen durchgeführt werden. Damit wird der nächste Bericht sich beschäftigen.

Das oberste Konzertinstitut Leipzigs war, ist und wird gewifs auch für lange Zeit noch bleiben das Gewandhaus; es öffnete seine Pforten am 7. Oktober und widmete den ersten Abend dem Andenken an *Johannes Brahms*, da sich bei dem Heimgang des Meisters (3. April) eine Erinnerungsfeier nicht sofort veranstalten liefs. Mit der »tragischen Ouverture«, der ersten Symphonie (Cmoll), dem ersten Klavierkonzert (D moll, Op. 15), das in Herrn *Willy Rohberg* aus Genf eine von Pietät, reifer Künstlerschaft getragene, durch geistige wie virtuose Beherrschung des gewaltigen Stoffes hervorragende Deutung erfuhr, wurde den Manen des Meisters (dessen Medaillon auf der linken Seite der Gallerie nunmehr gegenüber dem gleichfalls neu eingefügten Bildnis *Rubinsteins* auf das Publikum herunterblickt), dank der geradezu unübertrefflichen Meisterleistungen unseres Orchesters unter des gefeierten *Arthur Nikischs* Leitung die weihevollsten instrumentalen Totenopfer dargebracht. Vollständig ebenbürtig reihen sich ihnen die von Herrn Dr. *Fel. Kraus* aus Wien vermittelten Vokalspenden an: mit den »vier ernsten Gesängen« und zwei Romanzen aus dem »Magelonencyklus« feierte die Vortragskunst und der Tonzauber des mit Beifall überschütteten Sängers bestverdiente Triumphe.

Das zweite Gewandhauskonzert am 14. Oktober, mit der *Weber*schen Ouverture zum »Freischütz« eröffnet, beschlossen mit *Rubinsteins* an interessanten Einzelheiten zwar reichen, aber doch einen wahrhaft grofsen, nachwirkenden Gesamteindruck nicht herbeiführenden Oceansymphonie, vermittelte das Solistendebut unsers neuen Konzertmeister *Max Lewinger*, des Amtsnachfolgers von *Karl Prill* (zur Zeit in Wien). In *Beethovens* ersten und letzten, in jedem Sinne einzigen Violinkonzert (Ddur), bewies er soviel künstlerischen Adel und technische Kunstgewifsheit, Tonfülle und Empfindungswahrheit, dafs er auf diese hervorragenden Eigenschaften hin als eines der hoffnungsreichsten jungen violinistischen Talente bezeichnet werden mufs. Mit Freuden erkannte ihn denn auch unsere Hörerschaft als solchen an und zollte ihm die Ehre stürmischen Hervorrufes. Was nach dem Vorspiel zu »Tristan und Isolde« wohl noch »Isoldens Liebestod« bezwecken mochte? Ein höheres künstlerisches Ziel konnte mit der Wahl eines Bruchstückes, das doch ein für alle Mal nur im Zusammenhang mit der Bühnenscene gedacht werden kann, schwerlich im Auge behalten worden sein; Konzertinstitute aber von der Weltberühmtheit des Leipziger Gewandhauses sollten es mit diesem Punkt peinlichst genau nehmen und nur Werke bringen, die nicht im mindesten zur Bühne hinüberschielen. Wie reich ist die alte und neue Orchesterlitteratur an noch ungehobenen Originalschätzen! Sie zu heben ist viel verdienstlicher, als irgend ein Bruchstück aus einem Musikdrama ganz zweckloserweise hervorzuziehen!

Das anderwärts bis zu den Sternen erhobene *Rosmer*sche Märchenschauspiel »Königskinder«, mit der Musik von *Engelbert Humperdinck* hat hier nur einen gemäfsigten Erfolg erzielt. Der Komponist von »Hänsel und Gretel« schlägt zwar auch hier manche sinnige Weise an, öfter aber verfällt er in ein geschraubtes Pathos, das vollständig untergeht in Anklängen an *Wagners* »Tristan«, »Nibelungen«, »Parcival« und zu dem Märchenton, der doch auf Schlichtheit, Volkstümlichkeit den Schwerpunkt legte, in schreiendem Mifsverhältnis steht. Ein dauernder Gewinn erwächst nun diesem Versuch, die Gattung des Melodramas neu zu beleben, voraussichtlich nicht; und so haben die »Königskinder«, so glänzend sie ausgestattet, so vorzüglich sie in den schauspielerischen Hauptrollen besetzt sind und so gewichtig unser Orchester seine zum Teil höchst verwickelten Aufgaben gelöst, innerhalb der letzten Wochen nur einige Wiederholungen erlebt. Bernhard Vogel.

Besprechungen neuer Musikalien und Bücher über Musik.

Litteratur für Streichinstrumente, Klavier, Chor.

Grützmacher, Friedrich: Zwölf Violoncello-Etuden für den ersten Unterricht (mit Begleitung eines zweiten Violoncells — ad libitum). Mit deutschem und englischem Text. Op. 72. Leipzig, C. F. Peters.

Der Name *Friedrich Grützmacher*, als der eines der ersten Virtuosen auf seinem Instrumente, ist in der Kunstwelt längst bekannt; dasselbe gilt auch von *Grützmacher*, dem Pädagogen. Vorzügliche musikalische Geartung, sowie Sachgemäfsheit in instruktiver Beziehung sind denn auch die Eigenschaften, welche das vorliegende, alle Weitschweifigkeit vermeidende Studienwerk empfehlenswert machen. Die Nummern 1—5 berühren die höheren Applikaturen noch nicht; erst mit Nr. 6 kommen dieselben in Anwendung. Ebenso kommt der Daumen-Aufsatz und der Violinschlüssel erst in Nr. 12 vor. Die einzelnen Etuden selbst behandeln den Lernstoff in folgender Ordnung: Heft I, Nr. 1: Ganze Bogenstriche, — 2: Ganze Bogenstriche auf kurze Noten, — 3: Halbe Bogenstriche, nur mit Vorderarm zu spielen, — 4: Kürzeste Striche, im piano nur durch schüttelnde Handgelenk-Bewegung hervorzubringen, — 5: Handgelenk-Wendungen; Triller und Verzierungen [Mordent, Doppelschlag], — 6: Anwendung einer höheren Position. — Heft II: Nr. 7: Punktierte Noten; Flageolet-Töne, — 8: Arpeggien, — 9: Doppelgriffe, — 10: Chromatische Skala; freie Toneinsätze; Sprünge, — 11: Accord-Brechungen; Pizzicata, — 12: Gestofsene Triolen; Synkopen; Erste Anwendung des Daumen-Aufsatzes. — Probatum est!

Sinding, Christian: Romanze für Violine und Pianoforte. Op. 30. Leipzig, C. F. Peters.

Wenn man unsere Zeit wohl nicht mit Unrecht als eine nervös überreizte, und die Kunst als das seelische Spiegelbild jeder Zeit bezeichnet, so haben wir auch ungefähr die Charakteristik der vorliegenden Romanze, deren Harmonik sich in Dissonanzen und — man darf wohl sagen oft in recht gesuchten Wendungen gefällt. Dasselbe gilt auch von der Rhythmik der Begleitung (man vergleiche das Un poco più mosso). Natürlich participiert auch die Melodie an diesen Eigenschaften. Von diesen der Geschmacksrichtung und dem ästhetischen Empfinden angehörenden Dingen abgesehen, ist dieser Romanze doch Geist nicht abzusprechen, und selbst der strengere Kunstrichter, sowie der ausgebildetere Geiger werden derselben immerhin Interesse, wenn auch nicht allenthalben Geschmack abgewinnen können.

Anders verhält es sich mit den allerdings für Geiger, welche noch im Noviziat ihrer Künstlerschaft stehen, berechneten Kompositionen von

Hans Sitt: »Aus der Jugendzeit«. Zwölf Stücke in den ersten drei Lagen ausführbar. Op. 57. Heft I: 1. Albumblatt, 2. Cavatine, 3. Noturne, 4. Walzer, 5. Elegie, 6. Humoreske. — Heft II: 7. Canzone, 8. Mazurka, 9. Romanze, 10. Impromptu, 11. Frühlingslied, 12. Tanzstück. Leipzig, Ernst Eulenburg. Preis jeden Heftes 4 M.

Das sind alles wohlgeartete, schlanke Stücke, in denen sich ein abgeklärtes gutes Musikertum kundgiebt.

Wie schon aus den Überschriften ersichtlich ist, haben dieselben weniger einen instruktiven technischen, sondern hauptsächlich den Zweck zu unterhalten und das Vortragsgeschick zu bilden. Abgesehen davon, dafs die Stücke die dritte Applikatur nicht überschreiten, sind sie auch sonst — bei aller Mannigfaltigkeit und Wirksamkeit — nicht eben schwierig, weil alles durchaus violingemäfs und musikalisch anregend ist.

Wurm, M.: Wiegenlied. Op. 7. Leipzig, Ernst Eulenburg. Preis 1,50 M.

Dieses anspruchslose Opusculum existiert in verschiedenen Fassungen: für Pianoforte, für Violoncello und für Streichorchester und wirkt seinem Titel entsprechend.

Jockisch, Reinhold, Weihnachts-Album. 8 leicht ausführbare Vortragsstücke für Violine und Pianoforte: Choräle, Variationen über beliebte Weihnachtslieder und Sinfonia pastorale aus »Messias« von *Händel*. Leipzig, Ernst Eulenburg. Preis 1,50 M.

Sämtliche Stücke bewegen sich nur in der ersten Lage und bieten dem angehenden jugendlichen Geiger manches Anregende und Übende in gut musikalischer Fassung.

Hofmann, Richard, Leichte Stücke für Streichquartett. Op. 97, Nr. 1: Andante religioso, 2: Menuetto, 3: Allegro moderato, 4: Andantino, 5: Scherzo. 6: Allegretto con moto. Leipzig und Zürich, Gebrüder Hug. Preis jeder Nummer 1,50 M.

Melodisch und violingemäfs; mit genauer Bezeichnung der Bogenstriche. Da die erste Violine die erste Applikatur nicht überschreitet, auch eine gewisse Progression betreffs der technischen Schwierigkeit vorhanden ist, so empfehlen sich diese Pièen vornehmlich für den Anfangsunterricht, namentlich in Präparandenschulen, wo sich die erforderlichen vier Instrumentalisten leichter zusammenfinden dürften, als in engerem Familienkreise.

Hofmann, Richard: Quartett für vier Violinen: 1. Allegro moderato, 2. Andante con moto, 3. Scherzo, 4. Allegroma non troppo. Op. 98. Leipzig und Zürich, Gebrüder Hug. Preis netto 4,50 M.

Die Prinzipalstimme bewegt sich hier schon bis zur sechsten, resp. siebenten Lage (s. Schlufssatz), ohne jedoch den instruktiven elementaren Charakter aufzugeben, so dafs dieses Quartett so ziemlich einen direkten Anschlufs an die voranstehenden Pièen bildet und sich ebenfalls zur Benutzung in Musikschulen und Lehrerbildungsanstalten empfiehlt. Zugleich ist dieses Quartett eher noch

für engere Familienkreise geeignet, als das voranstehende Opus, da sich vier Violinspieler leichter zusammenfinden und beschaffen lassen, als Viola- und Violoncell-Spieler. Prof. A. Tottmann.

Kuhne, Rich.: Weihnachtslied »Die heilige Nacht«. Für Knaben- oder Frauenchor mit Begleitung der Orgel und Solo-Violine und Streichorchester ad libitum. Hameln, Oppenheimer.

Wer am Weihnachtsfeste keinen vierstimmigen Chor zur Verfügung hat und die Kirchenmusik doch etwas feierlicher als gewöhnlich gestalten will, der greife zu dem Weihnachtsliede. Schon Dorfinstrumentalisten vermögen den Orchesterpart zu spielen, und auch für den Knabenchor liegen nur geringe Schwierigkeiten vor.

Kuhne, Rich.: Wenn alle untreu werden. Geistliches Lied für Knaben- oder Frauenchor mit Begleitung der Orgel, Violincello, drei- und vierstimmig gesetzt. Hameln, Oppenheimer.

Das Lied wird bei verständnisvollem Vortrag einen guten Eindruck machen. Ob die weite Entfernung (vielfach um 2 Oktaven) der Geigenstimme von der Cellostimme von guter Wirkung ist, wollen wir dahingestellt sein lassen, jedenfalls verliert die sonst schöne Komposition nichts, wenn die Cellostimme ganz wegbleibt, zumal sie meistens nur die dritte Stimme verstärkt.

Vogel, Moritz: Jesu geh voran. Kirchenstück für 2 Soprane, Solostimmen, Chor und Orgel. Leipzig, Junne. Preis 2,50 M.

Die Komposition ist wirkungsvoll. Vielleicht hätte die unablässige Textwiederholung bei der Stelle »Thu uns nach dem Lauf« vermieden werden können. Durch die kirchliche Choralmelodie (Seelenbräutigam) erhält das Werk einen dankbaren Abschlufs.

Pache, Joh.: Herr, bleib bei mir! Geistl. Lied für 4stimmigen gem. Chor u. Orgel. Leipzig, Eulenburg.

Der fleifsige Tonsetzer bietet hier eine sehr stimmungsvolle Komposition auf den *Julius Sturm*schen Text. Die beiden Strophen sind überein komponiert und enthalten nur einige im Texte begründete Abweichungen. Namentlich die Führung des Tenors ist schön, die Melodie ist weich und innig empfunden, das Ganze zart poetisch.

Squire, W. Barclay: Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge aus dem 16. u. 17. Jahrhundert. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis die Nummer 50 Pf.

Das ist eine wertvolle Kollektion, die besseren Chorvereinen zur Einübung warm empfohlen wird. Die Neuzeit hat wenig Beachtenswertes auf dem Gebiete des unbegleiteten Gesanges für gem. Chor geschaffen, um so dankbarer mufs man für diese Ausgrabungen von Perlen aus der Blüte des Chorgesanges sein. Die Texte sind teils italienisch, teils englisch und deutsch gegeben. Der Herausgeber hat die Partituren verständnisvoll mit Vortragszeichen versehen.

Bonvin, Ludwig: Wittekind. Ballade für Männerchor, Sopran- und Baritonsolo mit Orchester-(Klavier-)begleitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Die Ballade besingt die Bekehrung Wittekinds zum Christentum und ist jedenfalls in der musikal. Bearbeitung *Bonvins* eine wirkungsvolle Konzertnummer. Die Chöre sind vornehm komponiert, die Soli (Sopran und Bariton) ungesucht, voll Kraft und Wahrheit. Namentlich die Schilderung des Gottesdienstes ist dem Komponisten gut gelungen, und der hier erlangte Höhepunkt wird bis zum Schlusse nicht wieder verlassen, so dafs das Werk durchaus befriedigend schliefst.

Bibl. Requiem in Cmoll für Chor und Orchester. Op. 79. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der Komponist ist kein Anhänger des reinen Vokalstils, sondern durchsetzt seine Komposition reichlich mit moderner Chromatik. Wenn er bei den Worten »Christe eleison« fast nur Fortschreitungen in halben Tönen verlangt, so läfst sich das aus dem Texte rechtfertigen, an anderer Stelle imitiert der Komponist auch wieder das Choraliterlesen der katholischen Kirche, wo es ganz angebracht ist z. B. bei dona eis requiem. Das Sanktus ist schön, für unser Gefühl etwas zu kurz. Dafs im Benedictus ein (übrigens wirkungsvolles) Bafssolo zum Chor hinzutritt, ist auf dem Titelblatt nicht angedeutet. Das Requiem ist unschwer auszuführen und wird bei gutem Vortrag eine erbauliche Wirkung ausüben.

Psalmodie. Auszug aus der Gottesdienstordnung für die evangelisch-lutherische Kirche der Provinz Schleswig-Holstein. Flensburg, Verlag von Westphalen. Preis 1,60 M.

Die Psalmodie bringt eine reiche Anzahl von Beispielen in ausgeschriebenen Noten und Texteswörten für den Gesang der Psalmen, ebenso werden auch die Antiphonen zu den gegebenen Psalmen mitgeteilt. Zu bedauern ist, dafs nicht in der Vorrede eine ausführliche Belehrung über den Psalmengesang gegeben ist. Geistliche und Chorleiter, denen die Sache fremd ist, verweisen wir auf die Werke von *Schöberlein* und *Herold*. Für den praktischen Gebrauch ist aber jedenfalls die vorliegende Psalmodie von grofsem Nutzen.

Rheinberger, Jos.: Fünf Motetten mit lateinischem und deutschem Texte für 5stimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor I u. II, Bafs). Op. 163. Leipzig, Otto Forberg. Preis Part. u. St. je 1,25 M.

Die Motetten weisen die Vorzüge der *Rheinberger*schen Vokalsätze auf, Melodienreichtum, meisterhafte Stimmführung und Wohlklang. Der Hinneigung des Komponisten zum Weichen bietet fast immer eine polyphone Stimmführung genügende Gegensätzlichkeit, um im kirchlichen Charakter zu bleiben. Die Textanfänge der Motetten heifsen: 1. Benedictus dominus, 2. In Deo speravit cor meum, 3. Sederunt principes, 4. Confitebor tibi Domine, 5. Benedicta es tu. Trotzdem die Kompositionen leicht sanglich geschrieben sind, erfordern sie doch einen gutgeschulten gröfseren Chor, um zur vollen Wirkung zu kommen.

Leverkühn, Paul: Träumerei, für das Pianoforte frei übertragen von *Emil Sauer*. Budapest, Rozsavölgyi & Co.

— Coucher de Soleil. Walzer für Klavier. Depot bei Werner in München.

Wenig Erfreuliches ist in der letzten Zeit aus Bulgarien berichtet worden, namentlich wenig Harmloses. Es freut uns deshalb doppelt, dafs uns aus der Hauptstadt Sofia obige zwei »harmlose« Stücke für Klavier zugeschickt wurden. Beide sind hübsche Klangstücke, die nicht die Welt im Sturm erobern wollen, aber in Dilettantenkreisen auf einen freundlichen Empfang rechnen dürfen.

Aus dem Verlage von Ernst Eulenburg in Leipzig liegen uns folgende Männerchöre vor:

Döring, C. H.: Op. 136: Hell Äuglein, wunderhold, und Die Mühle im Walde.

— Op. 140: Treu bis zum Tode und Main und Rhein.

Pache, J.: Op. 174: Abendstimmung und Heimlich Lieben mit Begleitung.

— Op. 176: Musikantenstücklein, mit Begleitung.

Dem Charakter unseres Blattes gerecht werdend, können wir weltliche Männerchöre nur kurz berücksichtigen.

Die vorliegenden Chöre sind sämtlich klangschön, ohne Anspruch auf Originalität erheben zu können, die Ausführung ist nicht schwer, nur die reicheren Modulationen *Dörings* erfordern einige Geübtheit im Treffen. Von *Döring* gefällt uns besonders »Treu bis zum Tod« und das neckische »Main und Rhein«, von *Pache* geben wir den Vorzug »Abendstimmung«, geben aber gern zu, dafs die Dorfmusikanten in vielen Vereinen beliebter werden, als dieser Chor.

Lubrich, F.: Deutschland über Alles. Unisono-Chor mit Klavier- oder Instrumentalbegleitung. Leipzig, Klinner.

Der Komponist hat zu dem bekannten Text eine neue Melodie erfunden. Dieselbe ist kräftig und leicht in die Ohren fallend.

— Germanias Bitte. Für Männerchor u. Orchester. Striegau, Hoffmann.

Die Komposition ist ungekünstelt, von fliefsender Melodik. Namentlich die Worte: »Völker Europas, wahrt eure heiligsten Güter« sind gut vertont.

— Deutschlands Friedensgebet. Für Männerchor u. Klavier.

Ein überaus wirkungsvoller Chor, der namentlich bei Sängerfesten, von Massenchören vorgetragen, durchschlagenden Erfolg haben mufs. E. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

I. Jahrgang. 1897.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 12. Ausgegeben am 1. Dezbr. 1897.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Die Triosonaten der Generalbass-Epoche.

Von Dr. **Hugo Riemann.**

(Schlufs.)

Im gleichen Jahre mit *Vitalis* Op. 2 (1667) erschien nun aber in Venedig ein Werk eines deutschen Komponisten, das berufen war, eine grofse Veränderung im Stile der Sonatenkomposition hervorzurufen, nämlich *Joh. Rosenmüllers:* »11 Sonate da camera«. Nach *Walthers* Lexikon (1732) ist dieses Werk »auch 1671 gedruckt worden und kann mit 2 Violinen und Bafs gemacht werden«, während die Originalgestalt für 5 Instrumente geschrieben ist. Trotz dieser 2. Auflage scheint das Werk in keinem Exemplar erhalten zu sein, wenigstens waren alle meine Bemühungen, eins aufzutreiben, vergeblich. Nach *Walthers* Bericht fängt jede Sonate »mit einer Sinfonie an, worauf eine Allemanda, Corrente, Ballo und Sarabanda folget«. Allem Anscheine nach bedeutet also dieses Werk *Rosenmüllers* nichts geringeres als die Verbindung der italienischen Sinfonie d. h. der Ouverture (die nichts anderes ist als eine sich auf 3 Teile beschränkende Sonate der Art, wie wir sie durch das halbe Jahrhundert verfolgt haben), mit der in Deutschland seit Anfang des Jahrhunderts kultivierten Tanzsuite; *Rosenmüller* wäre demnach der Schöpfer der Form, in welcher etwa seit 1680 die französischen Lauten- und Klavierkomponisten und ihnen nachfolgend *Bach* und *Händel* und alle Zeitgenossen Suiten und Partiten geschrieben haben. Ist doch alles Ernstes die Meinung allverbreitet und noch in Werken wie *Spittas* Bachbiographie niedergelegt, dafs die Suitenform französischen Ursprungs (aus dem Ende des 17. Jahrhunderts) sei. Wir wissen nun aber und können bestimmt erweisen, dafs die Suite d e u t s c h e n Ursprungs ist; der berühmte Leipziger Thomaskantor *Joh. Herm. Schein* gab 1617 zwanzig 5sätzige Suiten in Variationenform heraus (Pavana, Galliarde, Courente, Allemande, Tripla, sämtlich mit denselben Motiven gearbeitet und in derselben Tonart stehend); ihm war bereits 1611 der Steyrer Organist *Paul Peuerl* mit dreisätzigen ebensolchen Variationsuiten vorausgegangen (Paduan, Dantz und Galliard) und viele andere, zum Teil noch nicht wieder aufgefundene Werke späterer Jahre gehören derselben Litteratur an (Isaak Poschius 1626, dreisätzige Suiten [Gagliarde oder Courante, Tantz, Proportio]; Joh. Schop 1633 u. m. [wahrscheinlich 5sätzige Suiten]; Andreas Hammerschmidt 1639, 2 Teile, Paduanen, Galliarden, Balletten etc. [Suiten?]; Joh. Vierdanck 1641 [Neue Pavanen, Gagliarden, Balletten und Couranten für 2 Violinen mit Generalbafs — wohl das erste deutsche Werk dieser Besetzung]; Joh. Weichmann 1647 [Neue Ballette, Couranten, Allemanden und Sarabanden]; Hans Hake 1648 [Pavanen, Ballette, Couranten und Sarabanden, für 2 Violinen und Generalbafs!]; Gregor Zuber 1649 [Paduanen, Galliarden, Balletten, Couranten und Sarabanden,

2 Teile]; Johann Neubauer 1649 [5- und 6sätzige Suiten; Autograph in Cassel]) u. s. w. u. s. w. Diese deutsche Litteratur ist wie gesagt überwiegend 4—6stimmig ohne oder mit Generalbafs gesetzt, doch finden sich seit 1650 mehr und mehr Suiten in Triobesetzung. Eine Reaktion gegen die Triobesetzung entwickelte sich von Frankreich her, wo die *Lully*schen Ballette wieder eine vollere Orchesterbesetzung beliebt machten, welche auch in Deutschland Nachahmung fand *(Reinken, Muffat)*. In Italien erschienen seit *Merulas* »Sonate concertate per chiesa e camera« allmählich mehr und mehr Sammlungen von Tanzstücken unter der Bezeichnung da camera (z. B. Vitalis Op. 1, Balletti da camera 1666), doch noch nicht zur Suite gruppiert. Es scheint wirklich, dafs *Rosenmüllers* Kammersonaten den Anfang damit gemacht haben, der nun bald zahlreiche Nachahmung fand (G. Colombi Op. 1 Sinfonie da camera 1668, und Op. 5 Sonate da camera 1689; G. B. Bassani, Balletti, Correnti, Gighe e Sarabande 1677; Legrenzi Op. 17 Sonate da chiesa e da camera; Antonios Varacini Op. 3 Sonate da camera 1696 a 2 Violini e Violone 1696; G. B. Vitali Op. 14 Sonate da camera a 4 str. 1692; Andrea Grossi Op. 5 Sonate da camera 1696; Agostino Steffani, Sonate da camera a 4 1683; Arcangelo Corelli Op. 2 und Op. 4 je 12 Sonate da camera; C. A. Mazzolini Op. 1 Sonate par camera 1687; Bart. Girol. Laurenti Op. 3 Sonate par camera 1691; C. A. Marini, Balletti, Correnti, Gighe Minuetti a 3 1692; G. Buoni, Allettamenti per camera a 2 V. e B. 1693; Giulio Taglietti, Sonate da camera Op. 1, Op, 5 und Op. 9 [c. 1695—1700]; Tommaso Albinoni, Balletti a 3 Op. 3 und Op. 8 c. 1700; Gius. Valentini Op. 4 Idee par camera c. 1700; Buonporti Op. 4 und Op. 6 Sonate da camera a 3 c. 1700; G. A. V. Aldovrandini, Sonate da camera a 3 c. 1700.

Wir haben also nun seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts zwei durch den Namen ausdrücklich unterschiedene Zweige der instrumentalen Kammermusik, die »Sonate da camera« genannten, bestehend aus lose an einander gereihten Tanzstücken mit gelegentlich eingestreuten Arien, Capricci und dergleichen und die damals »da chiesa« genannten also von der Kammermusik in engerem Sinne unterschiedenen. Die Kirchensonate gehört aber natürlich nach unseren heutigen Begriffen ebensogut zur Kammermusik wie die Kammersonate; sie ist für uns nur eine für die Aufführung in der Kirche geeignete, während uns die Tanzstücke nicht in die Kirche zu gehören scheinen. Wir wissen aber aus *Michael Praetorius* Bericht (1618), dafs die deutschen Pavanen und Galliarden, wie sie *Ghro, M. Franck, B. Fritsch, J. Praetorius, W. Brade, J. Moller, D. Selich, V. Otto, E. Widmann, G. Engelmann, H. Simpson, J. H. Schein, Sam. Scheidt, K. Hagius von Hagen, Joh. Schultz, J. Christenius, N. Bleyer, Joh. Schop, A. Hammerschmidt, J. R Ahle, W. K. Briegel* und viele andere im kunstvollen 4—6stimmigen Satz für Streichinstrumente (ad libitum auch Blasinstrumente) schrieben, mit Vorliebe als Einleitungen oder Zwischenspiele in Kirchenaufführungen eingeschoben wurden. Mit anderen Worten: in Deutschland werden im 17. Jahrhundert Kirchensonaten darum nicht geschrieben, weil dem Bedürfnis mit jenen durchaus seriösen und gar nicht mehr fürs wirkliche Tanzen geschriebenen Stücken vollauf Genüge geleistet war. Wir finden deshalb auch nach der Scheidung der italienischen Sonaten in Kirchensonaten und Kammersonaten doch in Deutschland nach wie vor die Tanzsuitenkomposition in Blüte (Werner Fabricius Deliciae harmonicae 1657; J. E. Rieck, Allemanden Giquen etc. 1658; Ph. Fr. Buchner, Plectrum musicum 1662; Joh. Jenkins, 5st. Balletten und Sarabanden 1667; Joh. Pezel, Deliciae musicales 1678 [Sonaten, Allemanden, Balletten, Gavotten, Couranten, Sarabanden und Giquen], derselbe, 5st. blasende Musik 1684 [Intraden, Allemanden, Balletten, Couranten, Sarabanden und Giquen für 2 Kornette und 3 Posaunen] und Musica curiosa Lipsiaca 1686 [1—5st. Sonaten, Allemanden, Couranten Balletten, Sarabanden, Allabreven, Intraden, Capricien, Branlen u. s. w.]; Georg Bleyer »Lustmusik« 1670 [Arien, Bourreen, Gavotten, Gagliarden, Couranten]; Joh. Kaspar Horn 1670 [Allemanden, Couranten, Ballo und Sarabanden]; G. Ludw. Agricola, »Musikalische Nebenstunden« 1670 [Sonaten, Präludien, Allemanden etc.]; Adam Drese 1672 [Allemanden, Couranten, Sarabanden, Balletten, Intraden und Arien]; Chr. Heinr. Aschenbrenner 1673 »Musikalische Gast- und Hochzeitsfreude« [Sonaten, Präludien, Allemanden, Couranten', Balletten, Arien, Sarabanden]; Clamor Heinr. Abel, Erstlinge musikalischer Blumen 1674, 1676, 1677 [Allemanden, Sarabanden, Couranten]; Joh. Wilh. Furchheim »Musikalische Tafelbedienung« 1674 [5st.] und desselben »Auserlesenes Violinexercitium« 1687 [Sonaten nebst ihren Arien, Balladen, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giquen (fünf Partien)]; J. G. Ahle »Instrumentalische Frühlingsmusik« 1695—96 und Anmutige 4st. Viol da Gambenspiele 1681; Andr. Chr. Clamer, Musica harmonica 1683 [42 rariores Sonatinae instructa septen in partes sive tonos, also 7 Suiten, 4st. oder 2st.]; Joh. Melch. Cäsar Lustig, Balletten 1684 [Intraden, Allemanden, Couranten etc.]; Jac. Scheiffelhut, »Lieblicher Frühlingsanfang« 1685 [Suiten]; Dietrich Becker, Musikalische Frühlingsfrüchte 3—5st. 1688; Dietrich Buxtehudes Triosonaten [handschriftlich in Upsala, darunter: Sonate ex B con le Suite [Allemande, Courante, Sarabande, Gique)]; Sam. Bockshorn, Sonate, Capricci, Allemande, Couranti, Sarabande 1708 u. s. w. u. s. w.).

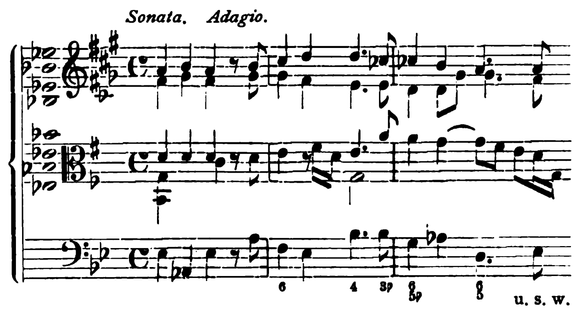
Wir sehen, dafs Deutschlands Produktivität im 17. Jahrhundert auf dem Gebiete der Kammermusik

hinter der Italiens keineswegs zurücksteht; doch ist, wie ich wiederholt bemerke, weitaus die Mehrzahl dieser Werke auch in den Mittelstimmen voll ausgearbeitet, sodaſs der Generalbaſs mitunter überhaupt fehlt oder doch fehlen könnte. Das ist teils zu erklären durch das zähe Festhalten an, der alten deutschen Suitenkomposition, teils durch Rückwirkung des in Frankreich wieder aufkommenden volleren Satzes. Beruft sich doch *Georg Muffat* im Vorwort seines Florilegium I (5 st. Suiten für Streichinstrumente mit Continuo) ausdrücklich auf die *Lully*sche Manier und *Fr. Erh. Niedt* gab 1708 zu Kopenhagen 6 Suiten unter dem Titel »Der deutsche Franzose«(!) heraus.
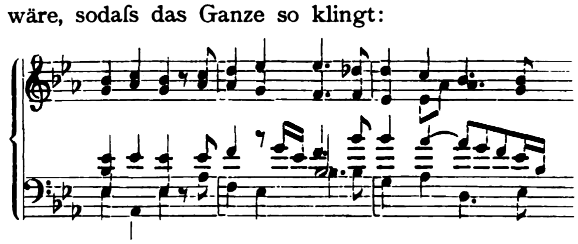
Um 1700 bekommt die Litteratur in mancher Beziehung ein anderes Aussehen, da allmählich die Klavierlitteratur sich in den Vordergrund drängt *(d'Anglebert, Couperin, Rameau, Kuhnau)* und die Musik für instrumentale Ensembles sich bestimmt in solistische und wirkliche Orchesterwerke scheidet. Die erstere Strömung wurde um die Mitte des Jahrhunderts so stark, daſs das Klavier auch als mitwirkendes Instrument eines Ensembles schlieſslich einen ausgearbeiteten Part erhielt, d. h. daſs der Generalbaſs eines Tages einfach antiquiert wurde (zuerst in *J. S. Bachs* 6 Sonaten für Violine und Klavier [c. 1720], 4 Sonaten für Flöte und Klavier, 3 Sonaten für Gambe und Klavier und 1 Suite für Violine und Klavier sowie in allen seinen Klavierkonzerten, die ja ebenfalls eine unerhörte Neuerung waren; vereinzelt steht daneben *Rameau* mit seinem Pièces de clavecin en concert 1741. An *J. S. Bach* knüpfen *Mozart* und *Haydn* und alle späteren, welche die Reform vollendeten, an). Die Unterscheidung von Solo und Tutti reicht übrigens im praktischen Gebrauche wahrscheinlich weit ins 17. Jahrhundert zurück; wenigstens finden sich vereinzelte Hinweise in den Stimmen älterer Werke (bereits 1624 bei *Stefano Bernardi* im Continuo: »Canti Soli«, »Canto Solo« etc. und »Tutti« unterschieden!); doch gebührt *Giuseppe Torelli* der Ruhm, die Form des Concertis (im modernen Sinne) erfunden zu haben, und zwar mit seinen Concerti grossi für 2 virtuos behandelte Soloviolinen mit Begleitung des Streichorchesters (1709 von Torellis Bruder *Felice* herausgegeben; *Torelli* selbst starb 1708). In *Torellis* früheren Werken bedeutet der Name Concerto anscheinend nur die reichere, virtuose Behandlung der Instrumente. (Op. 2, Concerto da camera a 2 Violini e B. 1686; Op. 4, Concertino per camera a Violino e Violoncello, o. J.; Op. 5, Sinfonie a 3 e Concerti a 4, 1692 und Op. 6, Concerti musicali a 4, 1698).

Bekanntlich fand *Torelli* in *Corelli* seinen ersten Nachfolger in der Komposition der Concerti grossi mit Erweiterung des Concertino, d. h. der Soloinstrumente auf 3, nämlich 2 Violinen und Violoncello (XII Concerti grossi 1712). Eins der Torellischen Concerte (Ddur) ist in Partitur abgedruckt bei Wasielewski »Die Violine im 17. Jahrhundert« und mit ausgearbeitetem Generalbaſs herausgegeben von *Gustav Jensen*, leider mit Ignorierung des Viola-Parts (London, Augener & Cie.). Corellis sämtliche Werke gab *Chrysander* mit *Joachim* in Partitur heraus (daselbst).

Die Triosonate steht nun um 1700 in höchster Blüte und zwar sowohl als Kirchensonate, wie als Kammersonate. Von deutschen Komponisten ist hier als merkwürdig hervorzuheben *Heinr. Joh. Franz von Biber*, dessen Triosonaten c. 1690 unter dem Titel »Harmonia artificio — ariosa diversimode accordata et in septem partes vel Partitas distributa a 3« erschien. *Biber* schreibt für die beiden Violinen resp. die Violine und Bratsche, in der 7. Suite der beiden Viole d'amore raffiniert schwer, sofern er mit alleiniger Ausnahme der 3. Suite (in D) die Instrumente abweichend stimmen läſst (Scordatura). Ein Beispiel mag das erläutern; der Anfang der 4. Suite sieht so aus:



d. h. die Violine ist b es' b' es'', die Bratsche in es b es' b' gestimmt, der Spieler aber soll greifen oder wenn die Stimmung die allgemein übliche wäre, sodaſs das Ganze so klingt:



Diese Scordatura-Künste waren damals bei den deutschen Geigern (z. B. *Strungk*) sehr beliebt. Übrigens sind *Bibers* Triosonaten inhaltlich ziemlich öde. Ohne Zweifel hat *Ferd. David* mit der Auswahl seiner C moll-Violinsonate einen besonders glücklichen Griff gethan.

Es seien zunächst noch eine Anzahl Komponisten von Triosonaten angeführt, welche um 1700 schrieben: Henry Purcell, 12 Sonaten f. 2 V. u. BC. (1683) und 10 f. 2 V., Vc. und G.-B. (1697); Domenico Zanetti, Op. 1, Sonate da chiesa a 3 (1689); Antonio Caldara, zwei Hefte Triosonaten (c. 1690); Giov. Martino Ruggeri, Op. 2, Scherzi geniali (10 3 st. Kammersonaten, 1690), Op. 3 und 4, Sonate da chiesa a 3 (1693, 1697); Antonio

Varacini, Op. 1, Sonate a 3 (c. 1690); Giov. Bianchi, Op. 1, 12 Sonate a 3 und Op. 3, 6 Sonate a 3 (c. 1690); G. B. Gigli (il Tedeschino) Sonate da chiesa e da camera a 3 (1690); Joh. Pachelbel, »Musikalische Ergetzung« (Suiten für 2 V. u. B., 1691); Fr. C. Belisi, Sonate a 3 (1700); B. Gio. Laurenti, Concerti a 3 (1720); C. A. Marini, Balletti, Correnti, Gigla e Minuetti a 3 (1692); Phil. Heinr. Erlebach, 6 Sonaten f. V., Gamba und BC. (c. 1695); G. Buoni, Op, 2, Sonate da chiesa a 3 und Op. 3, Sonate a 3 (c. 1695); Bern. Tonini, Op. 2, Sonate da chiesa a 3 (1695) und Op. 4, Sonate a 2 V., Vc. e BC. (c. 1700); Joh. Ravenscroft, Triosonaten (1695); Bart. Bernardi, Op. 2, 10 Sonate a 3 (1696); Ben. Vinacesi, »Sfere arnoniche ovvero Sonate da chiesa« f. 2 V., Vc., und BC. (1696); G. Taglietti, Op. 2, 6 Concerti und 4 Sinfonie a 3 (1696); Dom. della Bella, 12 Sonate a 3 (c. 1700); Tom. Albinoni, Op. 1, 12 Sonate a 3, Op. 3, 6 Balletti a 3 (1700), Op. 8, 12 Balletti a 3; Gius. Jacchini, Op. 2, Sonate a 3 e 4, Op. 4, Concerti per camera a 3 e 4 (1701); Gasp. Gasparini, Op. 2, Sonate a 3 (c. 1700); Gius. Valentini, Op. 3, 12 Fantasie a 3, Op. 1, 12 Sinfonie a 3, Op. 5, 12 Sonate a (auch Concerti grossi Op. 9 und 10); Joh. Christ. Schickhardt, Op. 4—7 und 9—11, Sonaten für 2 Flöten mit Bafs (c. 1700); Buonporti, Op. 1—2, Sonate a 3; Joh. Chr. Pez, Op. 1, Sonate a 3 (1700); Pietro Alberti, Op. 1, Sonate a 3 (1701); Joh. Jac. Stupan von Ehrenstein, Rosetum musicum (6 Trio-Suiten, 1702); Ant. Ziani, 6 Triosonaten (c. 1703); Dom. Gabrieli, Op. 1, Balletti, Gighe, Concerti e Sarabande (f. 2 V., Vc., und BC. 1703); Sam. Rud. Behr, Musicalia (Couranten, Menuetten, Passepieds etc. a 3, 1703); Franc. Manefredini, Op. 2, Sinfonie da chiesa a 3, 1709, Op. 3, Concerti a 2 Violini; M. Mascitti, 6 Sonaten f. V. m. BC. und 6 Triosonaten (1706); Elias Brunmüller, Op. 1, Sonate für 1 u. 2 V., Vc. und BC. (1709); Nic. Haym, Sonate da camera (2 V. u. BC., c. 1710); M. P. de Montéclair, 6 Sonate da camera f. 2 V. m. BC. (c. 1710); Lor. Balli, Op. 3, Triosonaten (c. 1710); Servaas de Konninck, Triosonaten; Jacob Riemann, Op. 3, Triosonaten (c. 1710); G. Ph. Telemann, 42 Triosonaten (MS. in der Kgl. Bibliothek zu Dresden); Joh. Chr. Pepusch, Op. 3, 6 Triosonaten, Op. 7, 12 Sonaten für V., Flöte und BC. (c. 1710); Albicastro, Sonate a 3, Op. 1, 4, 8 (c. 1720); J. J. Fux, Triosonaten (je eine in Dresden und Berlin); Evarista dall'Abaco, Op. 3, 12 Sonate da chiesa e da camera (c. 1720); Seb. Bodinus, Musikalisches Divertissement 1726; G. Tartini, Op. 3, 6 Triosonaten (c. 1730); G. Pergolesi, Triosonaten (MS. in Dresden); Leon. Leo, Triosonaten (dgl.); N. Porpora, Op. 2. Sinfonie da camera a 3 (1736); Ant. Vivaldi, Op. 1, 12 Triosonaten (1737); J. S. Bach, je eine Triosonate für 2 Viol. und GB., 2 Flöten und GB. und Flöte. Violine und GB.; G. Fr. Haendel, Op. 2, 6 Triosonaten (1732) und Op. 5, 7 Triosonaten (1735); W. A. Mozart, 5 Sonate da chiesa für 2 V. und Orgel (BC.?); P. Locatelli, Op. 5, 6 Triosonaten f. 2 V. und BC.; J. M. Léclair, Triosonaten, Op. 4, 6, 8, 13; Fr. Geminiani, 18 Triosonaten; C. Ph. Em. Bach, Trios für 2 V. und BC. (2 gedruckt, viele andere in Abschrift verbreitet); Joh. Ph. Kirnberger, Trios f. 2 V. und Bafs; G. B. Sammartini, 12 Trios dgl.; G. Pugnani, 3 Opera Triosonaten.

Diese Aufführung ist keineswegs vollständig, aber doch wenigstens geeignet, einen genügenden Begriff von dem kolossalen Umfang der Triosonaten-Litteratur zu geben, zu welcher thatsächlich alle bedeutenderen Meister der Epoche beigesteuert haben. Natürlich sind die Werke nicht gleichwertig, aber eine Menge geistvoller Ideen und eine Fülle interessanter motivischer Arbeit liegt zur Zeit ungenutzt in den Bücherschränken, der Zeit harrend, wo fleifsige Studierende ihnen einen Tag der Auferstehung bereiten. Zu den besten Arbeiten gehören die *Abaco's*, denen noch die Schneidigkeit und harmonische Herbheit der Corelli-Epoche eignet, aber doch zu noch gröfserer Bestimmtheit der musikalischen Logik gesteigert. *Abaco*, den heute niemand mehr kennt, wird als einer der ersten wieder zu neuem Leben erstehen. Von liebenswürdigem Reize sind die Triosonaten *Tartinis*, um die sich bisher noch niemand bekümmert hat, während seine Solosonaten mehrfach neu bearbeitet wurden. Die Verlagshandlung, welche meine Bearbeitung des ganzen Op. 3 Tartinis herausgeben wird, veröffentlichte die Partitur der 1. Triosonate als Beilage dieser Zeitung. Man wird daraus ersehen, dafs das Genre der Triosonate sich durch mehr als $1^1/_2$ Jahrhunderte einen eigenartigen Charakter gewahrt hat. Da diese Sonaten leicht spielbar sind, so ist auch Musikfreunden Gelegenheit gegeben, den grofsen Geigerfürsten in seinen Werken kennen zu lernen.

Die Triosonate verschwand natürlich mit der Entstehung des Klaviertrios *(Haydn, Mozart)*, doch kann dieses eigentlich nicht als sein vollständiger Erbe angesehen werden; vielmehr wurzelt ebensowohl das Streichquartett in der Triosonate, da dasselbe durch Füllung der Mittellage mittels der Bratsche den Continuo entbehrlich machte. Gar manches Klaviertrio des vorigen Jahrhunderts zeigt noch deutliche Spuren der Technik der Triosonate (Terzen zwischen Violinmelodie und Klaviermelodie, Unisono des Cello mit dem Klavierbafs u. s. f.), aber die Triosonate hatte sogar ihre besonderen Vorzüge, ihre charakteristische Wirkung, welche keine der an ihre Stellen getretenen Kunstgattungen vollständig ersetzt. Darum: lassen wir die Triosonaten nicht in den Schränken vermodern, sondern spielen wir von ihnen, wessen wir habhaft werden können, um die wertvollsten Perlen der Vergessenheit zu entreifsen!

Die Kunstformen des Sologesanges mit Begleitung.

(Recitativ — Arie — Ensemble — Lied)

in kurzgefafster Darstellung.

Von Professor **Emil Krause.**

IV.

Ensemble und Lied bis zur Gegenwart.

Während die Konzertmusik, was den Ensemblegesang mit Begleitung betrifft, gegen das Kammerduett merklich zurückblieb, entfaltete das Ensemble in der Oper eine weit reichere Thätigkeit. Im Anschlufs an die früher genannten Vertreter der französischen, italienischen und der deutschen komischen Oper sei nun zunächst die Opernthätigkeit *Beethovens* und die der Romantiker *Weber*, *Marschner* und *Spohr* berührt. *Beethoven* legt den Schwerpunkt des solistischen Ensemble nicht in die verschiedenen musikalischen Motive der Singstimmen, sondern in das Orchester. Ein Beispiel hierfür giebt das herrliche Quartett im »Fidelio«, »Mir ist so wunderbar«, denn hier wird das Zusammenwirken der von den verschiedenartigsten Empfindungen erfüllten Personen nur von dem gleichen musikalischen Thema kanonisch geleitet. Die dramatische Wirkung beruht nicht auf dem Gesange, sondern in der ein stets reicheres Kolorit entwickelnden Instrumentation, einer symphonischen Begleitung im vornehmsten Sinne. Ähnliches zeigen die übrigen Ensemblegesänge im »Fidelio«. Begegnet man dagegen bei *Mozart* Ensemblesätzen mit obligater, die Situation kolorierender Orchesterbegleitung, wie dies in seinen letzten Opern besonders der Fall ist, so verbleibt doch dabei dem Gesange selbst das erste Wort. Mit dem Wachsen der instrumentalen Mittel vollzog sich mehr und mehr der Rückgang des rein Vokalen gegen das Instrumentale. Der *Mozart*schen Richtung schlossen sich jedoch die drei Romantiker *Weber, Spohr* und *Marschner*, insbesondere *Weber* und *Marschner* an, deren Terzette etc. zum Teil eine *Mozart* gleichkommende Bedeutung haben. Meisterstücke höchster Kunst des Ensemblesatzes sind das Duett »Grillen sind mir böse Gäste«, mit dem anschliefsenden Terzett aus dem »Freischütz«, das grofse Duett zwischen Eglantine und Lysiart aus »Euryanthe«, sowie das »Wohlan, so lafst uns gehen« aus »Hans Heiling«, etc. Es ist ein hoher Triumph der Kunst, der sich in diesen wie in anderen Ensembles der Genannten vollzieht. Sind zwei Personen von gleichen Empfindungen, seien sie freudiger oder trauriger Art, beseelt, so ist ihnen, wie bei *Mozart*, nur ein Thema gegeben, wie z. B. im Duett zwischen Euryanthe und Adolar: »Hin nimm die Seele mein«, dem Duett zwischen Amazili und Nadori: »Schönes Mädchen, wirst mich hassen« aus *Spohrs* »Jessonda«. Höchst wirksam ist auch die Art des Ensemble, wo die Solostimmen mit dem Chor, verschiedenartig von der Situation bewegt, zusammenwirken. Auch das Finale, dessen hier bei der Betrachtung des solistischen Ensemble nicht weiter gedacht werden kann, ist eine der bedeutendsten Schöpfungen *Mozarts*. Erreicht wurde dasselbe seither nicht, mit Ausnahme des Finale des zweiten Aktes von *Wagners* »Tannhäuser«.

Neben *Weber* etc. ist es zunächst *Peter von Winter*, dessen Ensemblesätze aus »Das unterbrochene Opferfest« eine, *Mozart* ebenbürtige, Stelle einnehmen. In Bezug auf die Gedanken selbst stehen allerdings die Ensembles von *Winter* wie die anderer Tonsetzer gegen *Mozart* zurück; sie folgen aber in ihren Grundprinzipien seinen Ideen.

Ein strengeres Festhalten an dieselben erkennt man weiter bei *Méhul, Cherubini* u. a. *Méhul* gab schon in seiner Oper »Euphrosine« 1790 herrliche Sätze, wie z. B. das grofse Duett zwischen der Gräfin und Coradin (Akt 1). Hier ist die Selbständigkeit der Personen bis ins Detail verbunden mit feiner Instrumentations-Kolorierung. Ganz besonders ist es aber *Méhuls* »Joseph in Ägypten«, der in Bezug auf den Ensemblesatz Herrliches bietet. *Méhul* noch überlegen ist *Cherubini* in seinem »Wasserträger« (1804). Das Sextett-Finale des 1. Aktes steht den besten Sätzen *Mozarts* in jeder Beziehung gleich. Nur in den Momenten, wo ein Gedanke, und zwar hier in der Befreiung, Alles leitet, ist ein gleiches Thema Allen gegeben. Was *Boieldieu* in seinen Ensembles leistet, man denke nur an das Duett zwischen Georges Brown und Jenny in »Die weifse Dame", ist bewunderungswürdig. Es folgt, um die Betrachtung der Ensembles hier zu einem weiteren Abschlufs zu führen, noch der Hinweis auf *Adams* »Postillon« und viele Opern *Aubers*. Das den Franzosen eigene graziöse Element, wie es hier in geistvoller Weise auftritt, wurde später nie wieder, auch nicht bei musikalisch bedeutenderen Komponisten erreicht.

Neben den Vertretern der deutschen romantischen Schule sind *Lortzing* und *Otto Nicolai* im Ensemblesatze die weiteren Erben *Mozarts*. Auch sie schufen, inspiriert durch *Mozarts* scharf gezeichnete Figuren, Ensembles von unverkennbarer Bedeutung. Der Konversationston, den die Franzosen, namentlich *Auber* etc., zu treffen wufsten, findet auch bei *Lortzing*, z. B. im Septett aus »Czar und Zimmermann« etc., charakteristische Verbildlichung. Auch ihnen wird die musikalische Form der Ensemblesätze durch den dichterischen Inhalt vorgezeichnet, wie dies bei der dramatischen Musik, gleichviel ob sie komischen oder tragischen Stoffen dient, stets geschehen soll. Nur verhältnismäfsig selten wurde

zu Anfang dieses Jahrhunderts in Italien Ebenbürtiges geboten. *Rossini*, der in der Komposition der Arie als ein Schüler *Mozarts* anzusehen ist, da er, wie sein grofser Vorgänger, die melismatischen Ausschmückungen in den Sologesängen vollständig angab, hat eigentlich nur in seinem Meisterwerke »Il Barbiero di Siviglia« (1816) vorzügliche Ensembles geliefert und doch in demselben Werke in Bezug hierauf gleichzeitig auch Minderwertiges gegeben. Betrachtet man z. B. die Konversationsstellen im »Barbier« und stellt diese den Duettgesängen gegenüber, so ist dies leicht zu erkennen. Auch das sehr schön klingende Terzett für drei Frauenstimmen aus dem letzten Akt seiner für Paris 1828 geschriebenen Oper „Guilleaume Tell« ist in Bezug auf Charakteristik der einzelnen Personen weniger bedeutend, als z. B. das Duett zwischen Arnold und Tell: »O Mathilde«. *Rossini* arbeitete mit seinem grofsen Talent sehr nach der Schablone, noch mehr thaten dies seine weniger hervorragenden Nachfolger *Bellini* und *Donizetti*. Dafs sich bei diesen letzteren trotzdem Ensemblesätze von Wert finden, zeigt z. B. *Donizettis* »Don Pasquale«. Das berühmt gewordene Sextett-Finale des zweiten Aktes von *Donizettis* »Lucia« wirkt nur durch den Klangreiz, nicht durch die Charakterzeichnung.

Meyerbeer, Halevy, Herold, Spontini, Gounod, wie *Auber* und *Offenbach*, führten der französischen, tragischen und komischen Oper, in Bezug auf den Ensemblesatz manches Bemerkenswerte, letzterer der Operette zu. Obwohl ihnen die Erzielung äufserer Effekte in der Komposition als das Höchste galt, wies ihnen ihr spezielles musikalisches Talent recht oft die Wege, im Ensemblesatze Interessantes zu bieten, das die besondere Charakterzeichnung jeder handelnden Person deutlich erkennen läfst. So giebt z. B. *Meyerbeer* in dem Duett zwischen Marcell und Valentine: »Bin Marcell« aus dem 3. Akt der »Hugenotten« wie in dem Terzett mit einziger Begleitung des Fagott aus dem letzten Akt derselben Oper, ferner *Herold* in dem stimmungsvollen Quartett aus dem 1. Akt seines »Zampa« (1831) vortreffliche Individualisierung.

Offenbach, der Begründer der französischen Operette, ist in seiner Begabung für den Ensemblesatz nicht zu unterschätzen. Bevor die Operette durch ihn leider bedenklich in das Triviale und Unästhetische geführt wurde, worauf die deutschen Nachfolger *Straufs*, *Millöcker* etc. glücklicherweise nicht eingingen, gab er Werke, die einer Berücksichtigung wohl wert sind, z. B. die »Verlobung bei der Laterne« und anderes mehr. Operetten, wie diese, haben, da sie eigentlich Nachzügler der genialen komischen Opern der älteren Italiener etc. sind, künstlerische Berechtigung, denn man begegnet in ihnen reizvollen Ensemblesätzen mit prägnanter Charakteristik.

Nachdem die Oper in allen Nationen (ausgenommen England), in die verschiedensten Bahnen gelenkt, sich auf das abwechslungsreichste entfaltet hatte, erschien derjenige, der vermöge seiner universellen Begabung und Energie noch vielseitig Neues gestaltete und damit fast ausschliefslich die Opernthätigkeit der meisten neueren und neuesten Tonsetzer beeinflufste, »*Richard Wagner*«. Er, der Hochbegabte, hat in seinen ersten grofsen Dramen mustergiltige Ensemblesätze geliefert und damit bewiesen, dafs auch er der charakteristischen Auffassungsart, die einer jeden der handelnden Personen im Ensemble gleichzeitig zu teil werden mufs, huldigte. Die Duette und andern Ensembles in »Rienzi«, »Der fliegende Holländer«, »Tannhäuser«, »Lohengrin« und »Die Meistersinger« sprechen beredt dafür. Freilich ist hier das dialogische Prinzip überall leitend, dennoch zeigt das gleichzeitig Gegebene, dafs *Wagner* in den genannten Werken den durch *Mozart* etc. geschaffenen Prinzipien beistimmte, *Wagner* folgte dabei den Anschauungen, die der grofse Dramatiker *Gluck* von der Form der einzelnen Musikstücke hatte, und ging hierin noch weiter, indem er, mehr als dies *Gluck* gethan, die Abschlüsse der Arien und Ensemblesätze vermied und ferner, indem er die Wiederholung gleicher Textworte aufgab und dafür in seinen Dichtungen den Text, um die ästhetisch berechtigte Ausdehnung für jeden Satz zu gewinnen, reichhaltiger gestaltete. Diese Neuerungen, bei denen noch ein Hauptgewicht auf eine, der Situation entsprechende, glanzvolle, nicht selten sogar zum Hauptzweck werdende Instrumentation fällt, sind gewifs im hohen Grade bemerkenswert, um so mehr, als der Vokalpart bereits vorher recht oft in Verfall gekommen war. Nicht zu billigen ist es jedoch, dafs sich *Wagner* im Laufe der Entwickelungszeit mehr und mehr von der ästhetisch formalen Gliederung der einzelnen Sätze lossagte und aufserdem an Stelle innerer musikalischer Charakteristik das sogenannte »Leitmotiv« (ein Signalement für das Auftreten der einzelnen Personen, aber auch für die Gedanken der andern an dieselben) einführte. Das Leitmotiv, und sei es noch so geschickt verarbeitet, behält immer den rein äufserlichen Charakter. Es tritt schon im »Tannhäuser« und »Lohengrin«, bewufst jedoch erst in »Die Meistersinger« auf und wird von all denen, die eine äufserlich wirkende Charakterzeichnung der inneren Durchgeistigung vorziehen, als eine künstlerisch ideale Steigerung des individuellen Ausdrucks bezeichnet. In »Tristan«, der »Tetralogie« und auch zum Teil in »Parsifal« beherrscht das Leitmotiv in jeder Situation den Ausdruck. Da *Wagner* fast gänzlich in diesen Dramen und dem Bühnenweihfestspiel auf das gleichzeitige Zusammensingen verzichtet, indem er der Behauptung Raum giebt, dafs nur die einzeln redende Stimme verstanden werden könne, nimmt er dem Ensemblesatze seinen höchsten, die ergreifendsten Wirkungen herbeiführenden Reiz. Das Negieren dieser hohen Kunstform ist bei einem Meister von dieser Bedeutung noch um so beklagenswerter, wenn man, im Hinblick auf die zuerst genannten Werke, bedenkt, wie Herrliches dieser von der Vorsehung Berufene auch

in seiner letzten Schaffensperiode im absoluten Ensemblesatze hätte bieten können. Mit dem Verzicht auf den Ensemblesatz ging auch das Finale verloren. Wie Grofses auch hier von *Wagner* geschaffen wurde, lehrt das schon oben citierte Finale des zweiten Aktes im »Tannhäuser« am deutlichsten.

Es ist unmöglich, hier noch kurz das Ensemble, wie es sich zur Zeit *Wagners* und später nach dieser oder jener Richtung hin entwickelte, zu charakterisieren. Eine grofse Zahl Komponisten folgte den *Mozart-Weber*schen, eine ebenso grofse den *Wagner*schen Anschauungen. Namen wie *Verdi, Bizet, Goldmark, Götz, Tosca, Puccini, Mascagni, Leoncavallo* und *Humperdinck* prangen in der Geschichte des Ensemble mit goldenen Lettern; *Verdi* besonders leistete in seinen neueren und neuesten Schöpfungen hierin Vorzügliches. Er hat in der »Aida«, dem »Othello« und »Falstaff« durch die individuelle Charakterisierung der einzelnen Personen bewiesen, dafs er das Wesen des Ensemblesatzes richtig erkannt hat. Die Finalesätze der genannten Opern bringen in dieser Beziehung Aufserordentliches. Ähnliches findet sich in *Goldmarks* »Königin von Saba«, *Götz* »Der Widerspenstigen Zähmung« etc. *Verdi,* der für die neuere italienische Oper mafsgebend war, hat, wie *Wagner,* eine grofse Reihe Komponisten, die seinen Ideen huldigten, nach sich gezogen; auch die schon erwähnten neuesten Italiener. Ihnen allen ist mehr oder weniger nachzurühmen, dafs sie den deklamatorischen Ausdruck in erster Linie bevorzugten, und dies tritt nicht nur in ihren Sologesängen, sondern auch in ihren Ensembles recht oft hervor. Weiter von Bedeutung ist der Franzose *Bizet,* dessen »Carmen« als eines der hervorragendsten Werke der neueren Opern gilt. Ein deutscher Tonsetzer, der Besonderes im Ensemble leistete, ist *Peter Cornelius,* der Dichter-Komponist, in seinem Werke »Der Barbier von Bagdad«. Hier findet man eine Anhäufung von echt musikalischen, kaum zu überbietenden Schönheiten. In Bezug auf die Schwierigkeit der Ausführung bieten die Ensemblesätze bei *Cornelius* Erstaunliches. Sie stellen dieselben grofsen Anforderungen wie die, welche *Berlioz* den Interpreten seiner Oper »Benvenuto Cellini« auferlegt. Der internationale Komponist *Rubinstein,* dessen Dramen nur zum Teil allgemeine Anerkennung finden konnten, hat ebenfalls manches Gediegene im Ensemblesatze, z. B. in »Der Dämon«, »Die Makkabäer«, »Nero« etc., geboten. Von den nationalrussischen Komponisten waren es zuerst *Werstofski* und besonders *Glinka,* deren Ensemblesätze, den *Mozart*schen Prinzipien nachgehend, grofsen Wert haben. Bei *Glinka* wirkt das Ensemble noch hauptsächlich durch die choristische Bethätigung neben den interessant geführten Solostimmen, was in seiner Oper »Das Leben für den Czar« deutlich zu erkennen ist. Von hoher Bedeutung ist in Bezug auf Individualisierung des Ensemblesatzes die Oper »Jolante« von *Peter von Tsckaikowsky.* Um sich hiervon zu überzeugen, studiere man nur die ergreifend schöne Introduktion. Einen grofsen Reiz bieten die Ensemblesätze bei dem böhmischen Komponisten *Smetana* in dessen Opern »Die verkaufte Braut«, »Der Kufs«, »Dalibor«, »Zwei Witwen« etc.

Im grofsen allgemeinen betrachtet, ist jedoch der Ensemblesatz mehr und mehr bei den Komponisten zurückgetreten und hat einerseits dem dialogischen Recitativ, wie andererseits dem mehr und mehr choristisch geführten Zusammenwirken weichen müssen. In der Operette begegnet man hier und da nicht zu unterschätzenden, charakteristischen Ensemblesätzen, die, abgesehen davon, dafs die musikalische Erfindung selbst nicht immer Vornehmes bringt, Anspruch auf zutreffende Individualisierung machen können.

Auf dem Gebiete der weitverzweigten Konzertmusik wie der dazu gehörenden oratorischen Komposition, der Ballade, dem Konzertwerk für Soli, Chor und Orchester hätte im Ensemblesatze um so mehr Bedeutsames geboten werden können, als es hier einzig auf die Schilderung innerer Vorgänge ankommt. Leider ist dies verhältnismäfsig wenig geschehen. Den Komponisten blieb vornehmlich das Concertante leitend. Diesem opferten sie mehr oder weniger das Geistige. So reich auch das durch *Gade, Schumann, Mendelssohn, Bruch* und unzählige andere vertretene moderne Konzertwerk ist, bietet es trotz seines oft vornehmen Inhalts doch im Ensemblesatze verhältnismäfsig wenig, das den wirklich kunstgerechten Prinzipien desselben zu entsprechen vermöchte. Weniges, z. B. das Duett zwischen der Witwe und Elias aus *Mendelssohns* »Elias«, die Ensembles in *Gades* »Comala«, *Schumanns* »Des Sängers Fluch« etc., ausgenommen, bleibt der schön klingende Ensemblesatz fast ausschliefslich concertant. Auch die mehrstimmigen Sologesänge mit Klavierbegleitung, deren aufserordentlich viele nach *Schubert* entstanden, bringen vornehmlich das Festhalten aller Stimmen an einem Thema. Hieraufhin sind auch die Textvorlagen meistens gewählt. Die herrlichen Duette von *Peter Cornelius* und *Brahms,* von letzterem z. B. »Die Nonne und der Ritter« etc. machen eine Ausnahme. Auch bereits in den Duetten von *Schumann* findet sich Ähnliches. Die *Schumann*schen Liederspiele bringen Soli, Duette und Quartette, deren Ausarbeitung jedoch stets nur dem einen Ausgangsthema gewidmet sein konnte, da die textliche Grundlage keine Abgrenzung einzelner und Zusammenfügung verschiedener Texteswortes zuläfst. Viele Komponisten sind *Schumann* in dem von ihm geschaffenen mehrstimmigen Liederspiel gefolgt, überall ist die Textanordnung so, dafs von einer individuellen Sprache irgend einer der vier Stimmen nicht die Rede sein kann. Wo dies

in irgend einem Satze, dem Textinhalte folgend, geschehen ist, da wurde, wie z. B. im Schlufsquartett von *Schumanns* »Spanischem Liederspiel« bei dem Altsolo »Wer mich liebt, den lieb' ich wieder«, eine bedeutsame Wirkung erzielt. Von allen Komponisten, die *Schumann* im Liederspiel folgten, hat *Brahms* das meiste geleistet. Seine vom Chor oder Soloquartett auszuführenden »Liebeslieder« und »Neue Liebeswalzer« sind jedoch nur musikalische Nippsachen für den Salon der vornehmen Welt. Gehaltvolles im Ensemble bringen aber seine speziellen Quartette, z. B. »Heimat« etc., doch sind auch diese, wie fast alle hierher gehörenden Werke von *v. Herzogenberg, G. Hentschel, Jensen, A. Krug, Röntgen* etc., nicht Ensembles in dem Sinne, wie sie es sein könnten, wenn es die Absicht der Tonsetzer gewesen wäre, das dramatisch wirksame Ensemble mit individueller Charakteristik, wie es in der Oper von so grofser Wichtigkeit ist, auch der Konzertmusik nach geeigneten Textvorlagen zu widmen.

Die einstimmige Lied-Komposition mit ihren Abarten wurde bei *Franz Schubert* verlassen. Es sei nunmehr der Ballade gedacht, eine Musikgattung, welche, obwohl reich bei *Schubert* vertreten, doch ihren Ursprung und ihre Weiterentwickelung namentlich in drei Tonsetzern gefunden hat, die für die spätere, einstimmige Liedkomposition von Wichtigkeit waren, *J. R. Zumsteg* (1760—1802), *Zelter* (1758 bis 1832) und *Löwe* (1796—1869). *Zumsteg* wird als der Erste angesehen, der es unternahm, Balladen für eine Singstimme mit Klavier zu komponieren, wozu ihn besonders unsere grofsen Dichter anregten. Diese Kompositionen fallen vorwiegend in die reifere Zeit seines Lebens, in welcher sich das lyrische Element in ihm mehr und mehr regte. *Zelter*, auch *B. Klein* (1793—1832) und andere waren erfolgreich als Balladenkomponisten thätig. Wie *Schubert*, beginnt auch *Löwe* die Reihe seiner, der Öffentlichkeit übergebenen Werke, mit einer gröfseren Ballade. Es ist dies »Edward« Op. 1.

Von den vielen anderen Gesängen *Löwes* zeichnen sich die »23 Hebräischen Gesänge« nach *Byron* aus den Jahren 1823—1826 vornehmlich aus. Man wirft *Löwe* nicht mit Unrecht eine zu reiche Melodik vor, daneben ist er aber in der Ballade so sehr Dramatiker, dafs die Schwäche einer zu oft auftretenden Weichheit weniger fühlbar wird, um so weniger, als er in geeigneten Momenten der Melodie nicht die ausschliefsliche Herrschaft einräumt. Er legte einen wesentlichen Teil des Kolorits in die Klavierbegleitung und ging darin manchmal so weit, dafs die Gesangsmelodie in ihren erzählenden, dem Balladenstil entsprechenden Ton, den Charakter der Mittelstimme erhielt. Dieser Gesangsführung huldigten viele der neueren Tonsetzer. In jüngster Zeit haben, *Löwe* und *Schumann* folgend, viele Komponisten sich der Ballade zugewandt, wie *Martin Plüddemann, Hans Sommer* und andere,

Zu den vorzüglichsten Balladenkomponisten, die gleichzeitig mit *Löwe* thätig waren, gehört der sehr wenig gekannte *F. Grimmer* (geboren 1807), von dessen nachgelassenen Kompositionen im Jahre 1877 eine Auswahl, herausgegeben von *Robert Franz*, erschienen ist. *Grimmer* wufste mehr als mancher andere Tonsetzer, den erzählenden Balladenton zu treffen. Der Grundzug seiner Kompositionen ist die Einfachheit der Melodie, wozu eine prägnante Deklamation noch das ihrige beiträgt. Vom ästhetischen Gesichtspunkte aus sind seine Balladen, namentlich die »Almansor Romanzen« (nach *Heine*) Meisterstücke. Die Form der *Grimmer*schen Balladen basiert auf dem Volkslied, dessen innerstes Wesen er vollständig in sich aufgenommen hatte. — *Weber, Marschner* und *Spohr* sind als Liedkomponisten von Bedeutung. Insbesondere *Weber*, dessen Lieder zu den schönsten zählen, was die Kunstgattung des Liedes aufzuweisen hat. *Marschner* ist dagegen im Liede weniger bedeutend, *Spohrs* Lieder flöfsen mehr Interesse ein. Der durch einzelne Kompositionen bekannt gebliebene *G. Reissiger* (1798—1859) kultivierte das einfache Lied; er war kein erfindungsreicher Komponist, verstand es jedoch die Herzen gemütvoll zu treffen. Ebenso der beliebte *Kurschmann* (1805—1841), wie namentlich *Luise Reichardt* (1780—1826), Tochter des bereits im 2. Teile dieser Abhandlung gedachten *J. F. Reichardt*. Neben *Luise Reichardt* ist *Josephine Lang* (1815—1880) als gediegene Liedkomponistin erwähnenswert. Weiter sind hier zu nennen *M. Hauptmann* (1792—1868), *Franz Lachner* (1804—1890), *Kalliwoda* (1800—1866). Diese drei haben, wie *Schubert, Spohr, Reissiger, Taubert, Reinecke, Brahms* und andere auch Lieder mit Klavier und einem obligaten Instrumente, wie Violine oder Cello, Horn, Flöte, Clarinette etc. geschaffen.

Es sei nunmehr des neueren und neuesten Fortblühens des Kunstliedes und seiner Abarten gedacht. Im *Mendelssohn*schen Liede ist das, der Liedkomposition individuell eigene lyrische Element hauptsächlich vertreten, wogegen das nach *Mendelssohn*, mehr und mehr zur Erscheinung kommende freie geistige Ergehen, welches einen dramatisch lebendigen Zug in sich schliefst, noch zurückblieb. Das Lied *Mendelssohns*, vertreten durch ungefähr 90 Kompositionen, ist der Ergufs eines fein besaiteten, poetisch angelegten Gemütes; in der Form ist es vollendet. Die Singstimme bleibt der Hauptträger des Gedankeninhaltes und führt das Klavier fast immer nur die Begleitung aus. Trotz ihres melodischen Reichtums sind sich aber *Mendelssohns* Lieder und Duette unter einander ähnlich und entbehren daher der verschiedenartigen Charakteristik; bei weitem tiefer und tonkünstlerisch gehaltvoller sind die vielen Gesangsstücke mit Klavier von *Schumann*, welche vom Liede für eine Singstimme bis zum Quartett reichen. Die gröfsere Vielseitigkeit *Schumanns* und die damit verbundene prägnante Charakteristik des textlichen Inhaltes beruht zum gröfsten Teil auf einer überreichen phantastischen Harmonieführung. Vom speziell melodischen Standpunkte aus betrachtet, steht freilich oft das *Mendelssohn*sche Lied noch höher da, während *Schumanns*, nicht wie jenes, an einer gewissen Gleichförmigkeit leidet. Bei *Schumann* tritt das Klavier oft selbständiger als bei *Mendelssohn* auf; man könnte sogar manches Gesangstück *Schumanns* einem Duett zwischen Stimme und Begleitung vergleichen. Während das *Mendelssohn*sche Lied immer lyrisch bleibt, geht das *Schumann*sche, namentlich in seinen gröfseren Formen, ins Dramatische über, woraus sich eine wechsel-

vollere Gestaltung der tonkünstlerischen Sprache ergiebt. *Mendelssohn* schrieb nur Lieder kürzeren Umfanges, *Schumann* erweiterte dagegen diese Kunstgattung zu Liedercyklen, Balladen und Liederspielen.

Von *Schumann* ist auch die melodramatische Musik kultiviert und damit das Gebiet des von *Zumsteg* und andern gepflegten Melodrams mit Erfolg betreten. Diese, in früher Zeit, besonders in der Oper angewandte Kunstform, deren Schöpfer *Georg Benda* (1721—1795) war, kann allerdings an Ausdrucksfähigkeit nicht mit dem gesungenen Liede rivalisieren, darf aber dennoch dort, wo ihre Anwendung durch die waltenden Umstände hervorgerufen erscheint, Anspruch auf ernsten Kunstwert erheben.

Robert Franz (1815—1892) hat von 1843—1886 nahezu 300 Lieder mit Klavier (keine Duette etc.) geschrieben. Als leitendes Kunstprinzip erstrebte er in erster Linie die prägnante Textdeklamation. Diese ist bei ihm musterhaft. Stets war sein Streben darauf gerichtet, die Ergüsse seiner gefühlswarmen Individualität auf die edelsten Poesien auszuströmen und so wählte er aus dem reichen Schatze unseres ewig grünenden deutschen Liederfrühlings vom Besten das Beste. Da es ihm beschieden war, den Textinhalt musikalisch nachzudichten, stehen seine Lieder und Gesänge als Kunstwerke auf hoch idealem Standpunkte. *Schuberts* Einfachheit und *Schumanns* Romantik suchte *Franz* gewissermaſsen zu vereinigen, was ihm nicht selten mit Erfolg gelungen ist. Seine Klavierbegleitung ist zum Unterschiede von der, mancher anderer Meister fast immer polyphon, selten tritt sie brillant auf. Für die Wahl der gebundenen Schreibweise spricht der Umstand, daſs *Franz* seinen musikalischen Ausgangspunkt vom geistlichen und weltlichen Volksliede ältesten Datums, wie von den Werken der Klassiker genommen hat. Seine Lieder sind Stimmungsbilder, die sich am herrlichsten in lyrischer Tonsprache äuſsern; nur in einzelnen Momenten ist es ihm gelungen, sowohl das Groſse, das Tragische, wie auch das Naive, vollgiltig musikalisch zu verbildlichen.

Nächst *Franz* ist es vor allen der Dichterkomponist *Peter Cornelius* (1824—1874), dessen ich bereits beim solistischen Ensemble gedachte, der in seinen eigenartigen, wie bedeutenden Schöpfungen, auch auf dem Gebiete des Liedes eine ganz unabhängige Stellung einnimmt. Diese Liedwerke tragen in Dichtung und Musik ihre eigene Physionomie. Wie herrlich ist, um nur ein Werk hier anzuführen, der Cyklus Weihnachtslieder, Op. 8. Diese eigenartige, gedankenreiche Dichtung und Musik nimmt unser ganzes Denken und Empfinden gefangen. Noch eines zweiten Dichterkomponisten muſs hier, als von besonderer Bedeutung, Erwähnung gethan werden. Es ist dies *Franz von Holstein* (1820—1878), dessen Lieder und Gesänge in ihrer vornehmen Haltung denen von *Robert Franz* an die Seite zu stellen sind.

Im Anschluſs hieran sei der schon genannten Komponisten *W. Taubert* (1811—1891) und *Carl Reinecke* (geb. 1824) gedacht, vornehmlich als Meister des neueren und neuesten Kinderliedes.

Das Kinderlied, welches seine selbständige, künstlerisch berechtigte Bedeutung hat, entstand als Kunstform bereits vor länger als hundert Jahren und wurde auf Grund liebenswürdiger Dichtungen reich gepflegt. *Nefe*, *J. Adam Hiller* und *Mozart* gehören zu den ersten bedeutsamen Interpreten desselben. Auch *Weber* etc. lieferten hier Vortreffliches. Die Kinderlieder von *Taubert* und *Reinecke* sind, wenn sie auch den gleichen Zweck haben, doch in Form und Inhalt wesentlich von einander verschieden. *Taubert* bietet in seinem hervorragendsten Werke dieser Art »Klänge aus der Kinderwelt« Kunstlieder, die jedoch eine Darbietung von Erwachsenen, Sängerinnen von Beruf fordern, wogegen *Reineckes* Kinderlieder den Kleinen selbst gewidmet sind und von ihnen gesungen werden sollen. Somit entsprechen diese letzteren dem eigentlichen Wesen des Kinderliedes am besten.

Die nächst zu nennenden Komponisten von hervorragender Bedeutung sind *Adolf Jensen* (1837 bis 1879), *C. P. E. Grädener* (1812—1883) und der internationale *Anton Rubinstein* (1830—1894). Man kann *Jensen* mit vollem Recht einen Erben *Schumanns* nennen, doch besitzt er einen hohen Grad von Ursprünglichkeit. Hervorragendes bieten seine Liedercyklen »Dolorosa« Op. 30, ein Pendant zu *Schumanns* Frauen Liebe und Leben, ferner die Gaudeamus-Gesänge Op. 40 und das spanische Liederbuch. *Jensens* Klavierbegleitung hat vorwiegend solistische Fassung und deckt daher nicht selten den Gesang. *Grädener* überläſst dagegen der Singstimme in richtiger Erkenntnis ihrer Bedeutung als Hauptgedankenträger das erste Wort. *Jensen* und *Grädener* gleichkommend ist das *Rubinstein*sche Lied. Auch *Rubinsteins* Duette sind Kompositionen reizvollen Inhaltes. In der Form dieser letzteren, wie dem Terzett, ist namentlich *F. v. Hiller* (1811 bis 1885) hervorragend. Zu den vielen Nacheiferern *Schumanns* zählen, wie *Jensen*, auch *Theodor Kirchner* (geb. 1824), *Otto J. Grimm* und *A. Dietrich* etc.

Nachdem einige der hervorragendsten Liederkomponisten nach *Schumann* genannt sind, sei desjenigen Meisters gedacht, dessen reicher Liederfrühling die herrlichste Gabe der neuesten Richtung im Kunstliede ist *Johannes Brahms.*

In keiner der von ihm gepflegten Kunstgattungen hat er mehr den Herzenston angeschlagen, als gerade im einstimmigen Liede, das er von Op. 3 bis zum Ende seines irdischen Daseins aufs reichste und dabei vielseitigste mit herrlichen Schöpfungen beschenkte. Neben der groſsen Fülle harmonischer Gestaltungen und den daraus entspringenden modulatorisch interessanten Kombinationen ist ihm das melodische Prinzip, dieser spezielle Charakterzug des Liedes, verblieben, und gerade dieser ist es, der seinen Kompositionen dauernde Lebensfähigkeit sichert. Frei von mühseliger Reflexion, wendet sich sein Lied in vornehmer, aber nie absichtlich gewählter Sprache an den tonkünstlerisch Gebildeten, und führt ihm das innerste Wesen der Dichtung verbildlicht vor die Seele. Von den nahezu 300 der Öffentlichkeit zugeführten ein- und mehrstimmigen Liedern und Gesängen trägt jedes seinen eigenen Charakter, sie wirken insgesamt durch die Mannigfaltigkeit und bleiben frei von Monotonie. — Die *Brahms*schen Lieder und Gesänge teilen sich in Einzelstücke und Cyklen, besonders gepflegt ist neben dem einstimmigen Liede das Duett und der Gesang von 4 Solostimmen. In den »Liebeslieder«,

Walzer, Op. 52 (1869), »Neue Liebeslieder«, Op. 65 (1875), beide Opera auch vom Chor zu singen mit 4händiger Klavierbegleitung, und den »Zigeunerliedern«, Op. 103 (1886), bietet *Brahms* Kompositionen, die als eine Fortsetzung der *Schumann*schen Op. 74, Op. 103 und Op. 138 angesehen werden können. Gleiches gilt von den Quartettgesängen mit Klavier. Auch die neuere und neueste Kompositionszeit des Tonsetzers bringt fast ausnahmslos Herrliches, so die Liederhefte Op. 95, 96, 106, 107, 121 etc. wie die Gesänge für eine Altstimme mit Klavier und Bratsche, Op. 91 (1884), welche allerdings in früherer Zeit komponiert wurden, und die 4 geistlichen Gesänge Op. 121 (1896). Es dürfte eine vergebliche und wenig erfolgreiche Mühe sein, von all dem Schönen, was die *Brahms*sche Liederkomposition gebracht hat, das Schönste hier zu nennen. Die Hauptsache beruht darin, dafs das *Brahm*sche Lied alles nach *Schumann* Gebotene an Wert überragt und somit als ein Fortblühen des *Schubert-Schumann*schen Liederfrühlings anzusehen ist.

Im unmittelbaren Anschlufs an *Brahms* sind zu nennen: *H. v. Herzogenberg* (geb. 1843), *Brückler* (1845—1871), *Georg Henschel* (geb. 1850), *Alban Förster, Max Meyer-Olbersleben* (geb. 1850) und *Wilh. Berger* (geb. 1861), deren Vorgänger und Zeitgenossen *H. Götz* (1840—1876), *O. Grimm, F. Thieriot, R. Kahn* und andere nicht minder als sie erfolgreich thätig waren. *Herzogenbergs* Lieder sind hinsichtlich ihres musikalischen Adels hervorzuheben. *Brückler* hat in seinen Trompeterliedern, Op. 1, Vortreffliches geboten, desgleichen *Henschel*, in seinem »Serbisches Liederspiel« Op. 32, seinen Duetten und in manchen seiner einstimmigen Lieder.

Wilhelm Berger, einer der besten Vertreter des neuesten Liedes, weifs mehr als viele seiner Zeitgenossen den speziellen Charakter des Liedes zu treffen, da bei ihm das harmonische Kolorit weniger, als bei manchem der Vorgenannten, in den Vordergrund tritt.

Weniger bedeutend als *W. Berger* sind die Lieder und Gesänge von *Ed. Lassen* und *A. Wallnöfer* (geb. 1854); trotzdem enthalten auch manche derselben Gediegenes, jedenfalls bekunden sie ein Streben nach wahrheitlichem Ausdruck. *Lassens* dankbar gehaltene Lieder neigen teilweis zur Trivialität, was man weniger von denen *Wallnöfers* sagen kann.

Noch viele hierher gehörende Tonsetzer wären anzuführen, wenn es möglich sein könnte, ein annähernd vollständiges Verzeichnis aller wichtigsten Liedkomponisten zu geben. Bei den meisten der neueren und neuesten Komponisten ist im Liede überall das Bestreben erkennbar, den musikalischen Ausdruck in strengster Unmittelbarkeit zur dichterischen Vorlage zu gestalten. Je nach der individuellen Begabung ist dies mehr oder weniger gelungen.

Von Interesse sind z. B. *Bruchs* Bearbeitungen schottischer Weisen. Ähnliche Volksliedbearbeitungen wären viele anzuführen, z. B. von *Jadassohn* Op. 52 und Op. 110 etc., *Aug. Bungert* (geb. 1846) giebt in seinen 1890 erschienenen »Volks- und Handwerkerliedern« (teilweise nach Dichtungen von *Carmen Sylva*) Originales. Diese Kompositionen werden bei gründlichem Studium jedem Musiker lieb und wert sein.

Nicht unerwähnt sei *Peter Gast*, ein jüngerer Komponist, dessen Erstlingswerke mit Recht die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben. Das Gleiche riefen die Lieder und Gesänge von *H. Wolf, Fritz Becker, G. Mahler* etc. hervor. Mehr oder weniger sind alle zeitgenössischen Komponisten im einstimmigen Liede und dessen Abarten thätig, angeregt von den Werken eines *Schumann, Rob. Franz, Jensen* und *Brahms*.

Auf dem Gebiete der durch die neue Opernmusik beeinflufsten Anschauungen hat die Liedkomposition ebenfalls viele Vertreter aufzuweisen. Einer der Thätigsten hierin war *Liszt* (1811 bis 1886), dessen 58 Tonstücke ausgedehnter wie kürzerer Form 1887 in einer neuen Gesamtausgabe erschienen. Kann man diesen Kompositionen auch nicht überall beistimmen, so dürfte es doch unverkennbar sein, dafs manche Hochinteressantes bringen. In »Mignon« und »Ich weifs nicht, was soll es bedeuten«, wie in vielen anderen dieser Gesangstücke, verläfst *Liszt* das Gebiet des einfachen Liedes und versucht eine ins Dramatische gehende Textverbildlichung, die bedenklich an die Absichtlichkeit appelliert. Dies wird noch mehr durch die konzertmäfsige Fassung der Klavierbegleitung hervorgerufen. Auch *Wagners* »Fünf Gedichte« (1862), unter denen sich »Träume« (die Studie zu »Tristan und Isolde«) auszeichnen, sind mit Ausnahme des »Wiegenlied« weniger der Liedkomposition als der dramatischen Musik beizugesellen.

Im Anschlufs an *Liszt* und *Wagner* seien, als ähnlichen Tendenzen huldigend, u. a. *A. Ritter* (geb. 1811), *Ferrucio Busoni Martin Röder* (geb. 1851), *Rübner*, *Peter Tschaikowsky*, *Richard Straufs* (geb. 1874), *J. Kniese* etc. genannt.

Von Bedeutung sind die Lieder des norwegischen Tonsetzers *Ed. Grieg* (geb. 1843), besonders in harmonischer Beziehung. *Grieg* ist von den ausländischen Liedkomponisten entschieden der hervorragendste; seine Vorgänger, *Lindblad* (1801—1878) etc. haben vorzugsweise dem Volks-, weniger jedoch dem Kunstliede Werke zugeführt. Die Fr. Chopin zugeschriebenen Volksliedbearbeitungen, welche in die Jahre 1829—1845 fallen, seien hier nur erwähnt, nicht aber als wertvoll bezeichnet. Neben *Grieg, Rubinstein* etc. ist von den Ausländern der bedeutendste Liedkomponist *Anton Dvôrak*. Tritt auch in seinen Liedern und Duetten, von denen sich die Duette Op. 20 (1889) und Op. 32 »Klänge aus Mähren« 1878), »Lieder im Volkston«, Op. 73 (1887) und »Liebeslieder«, Op. 83 (1889) auszeichnen, das alle seine Kompositionen charakterisierende slavische Element in den Vordergrund, so besteht doch im Einvernehmen damit eine unverkennbare Ursprünglichkeit. Weiter anzuführen sind: *Rossini* (1792—1868) in seinen dankbar geschriebenen Kanzonetten, *Cherubini* (1760—1842) in seinen köstlichen Duetten, *Bizet* (1838—1875) in seinen reizvollen Chansons, sodann *Gounod* (1818—1893) in seinen elegant gehaltenen französischen Gesängen, *Glinka* (1804—1857) in seinen Romanzen, *Gade* (1817—1890) besonders in seinen Duetten Op. 9

und *Emil Hartmann* (geb. 1836) vornehmlich in seinen Liedern Op. 35a, u. s. w. In jüngster Zeit haben die Kompositionen des vlämischen Tonsetzers *Edgar Tinel* (geb. 1854) und unter diesen sein Liederheft »Grabgesänge«, Op. 22, Aufsehen erregt. *Tinel* ist erfindungsreich und dabei musikalisch ernst.

Es sind bei der Aufzählung der wichtigsten Erscheinungen auf dem umfangreichen Gebiete des Liedes und dessen Abarten bisher diejenigen Tonsetzer noch nicht erwähnt, welche diese so reich und vielseitig bebaute Musikgattung nach weniger künstlerischer Seite hin kompositorisch pflegten. Dafs die nach Tausenden zählenden Liedweisen eines *Fesca* (1789—1836), *Dessauer* (1798—1826), *Pressel, Kücken* (1810—1883), *Hölzel* (1813—1883), *Gumbert, Krebs* (1804 bis 1880), *Speyer* (1790—1878), *Heiser* (geb. 1816), *Graben-Hoffmann* (geb. 1820), *Proch* (1809—1878), *Abt* (1819—1885) u. a. nicht minder als das Gediegene durch die ganze Welt gedrungen sind, und ferner, dafs manches derselben mehrwertig ist als anderes, kann nicht als Beweis gelten, dafs diese Kompositionen irgend eine ernste Bedeutung haben. Von rein gesanglich dankbarem Standpunkte aus wurden sie in früherer Zeit recht oft zum Vortrag gewählt; heute aber, wo dank der geläuterten Geschmacksrichtung des Publikums, die Anschauungen über den musikalischen Wert des Liedes höher gestiegen sind, verschwinden sie fast gänzlich. Nicht nur in Deutschland, besonders in Frankreich und England wurde diese, man könnte sagen »billige« Musik, deren Schwerpunkt in der leicht fafslichen trivialen Melodik bei stetem Einerlei der akkordlichen Grundlage ruht, reichlich gepflegt, doch hat man auch im Auslande jetzt einen vornehmeren Ton im Liede angeschlagen, infolge der sich auch dort mehr eingelebten gediegeneren Richtung.

Die gröfste Popularität von den zuletzt genannten Komponisten hat *Franz Abt* erlangt. In dem Bestreben, die leicht fafsliche, bequem zu singende Melodie in den Vordergrund zu stellen, folgte er seinen Vorgängern und Zeitgenossen *Fesca, Dessauer, Gumbert* und *Kücken.*

Manche der neuzeitlichen Komponisten, wie *Erik Meyer-Hellmund, H. Riedel* (geb. 1847), *R. Becker* (geb. 1842), *Bohm, Götze, Koschat, Weidt* u. s. w., haben sich mit Erfolg bemüht, die leicht und angenehm klingende Melodie mannigfaltiger zu gestalten und dabei den zugänglichen, dem weniger musikalisch Gebildeten verständlichen Ton anzuschlagen, ein Problem, welches sie gewifs zur Freude ihrer Verleger aufs beste lösten.

Unsere neueste Litteratur der Liedkomposition ist somit nach jeder Richtung hin ungemein reich. Von Interesse ist der von *Ernst Challier* verfafste und im Selbstverlage erschienene Liederkatalog, der, aufs übersichtlichste geordnet, die Titel von vielen tausend einstimmigen meist deutschen Gesangsstücken bringt (Nachträge folgten bereits). Diese verdienstvolle Arbeit hat einen nicht hoch genug anzuschlagenden Wert, der wesentlich darin besteht, dafs man ersehen kann, wie oft manche einzelnen Gedichte wie »Erlkönig«, »Du bist wie eine Blume« etc., komponiert wurden.

Aus den, hier in Kürze gegebenen, und zum Abschlufs gebrachten Betrachtungen des Recitativ, der Arie, des solistischen Ensemble und des Liedes geht hervor, dafs die gröfseren Kunstformen des Sologesanges im Laufe der Zeit mehr und mehr durch die kleineren verdrängt wurden. Die Liedkomposition beherrscht heute das Konzert-Repertoire und dies nicht nur in ihrer einstimmigen, sondern auch in ihrer mehrstimmigen Setzung. Dafs der wahren Kunst hieraus kein Vorteil erwachsen ist, dürfte leicht zu ermessen sein. Gewifs ist in jeder der hier besprochenen Kunstformen Bedeutendes geleistet, denn alle hervorragenden Komponisten haben auch mit Vorliebe das im engeren Rahmen gefafste Lied künstlerisch verherrlicht. Zu bedauern ist aber der sich dadurch immer mehr geltend gemachte Verzicht auf diejenigen Formen des Kunstgesanges, in denen der Interpret stimmlich wie musikalisch eine reiche Fülle seiner gesanglichen Fähigkeiten endgiltig darbieten kann, die »Arie«.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 17. November. Es ist auffallend, dafs in unsern Theatern eine gröfsere Anzahl alter Stücke wieder gegeben wird, die man längst abgethan wähnte. An die Stelle *Ibsens* ist *Moser* getreten, die Modernen wurden von den scheinbar Veralteten vertrieben, wenigstens sehr in den Hintergrund gedrängt. Selbst das königliche Schauspielhaus sorgt für die harmloseste Unterhaltung seines Publikums. Es hat dem Schiller-Theater mehrere Schwänke, die es ihm früher anstandslos überliefs, weiter zu spielen untersagt, weil es sie selber wieder zu geben gedenkt. Und daneben fällt es auf, dafs jetzt so oft französische und italienische Schauspieler bei uns auftreten. — Beides, das Verblühen des Sensationellen und das Hervortreten des fremdsprachlichen Elementes, zeigt sich auch auf musikalischem Gebiete. *Puccinis* Oper »La Bohème« ist seit einiger Zeit schon vom Spielplane verschwunden, und *Spinellis* »A basso porto« konnte es in unserem Opernhause nur zu vier Vorstellungen bringen. Aber an italienischem Gesange fehlte es in den Konzerten nicht, und die Opernleitung gedenkt uns jetzt den Don Juan in italienischer Sprache vorzuführen, so dafs uns im fremden Gewande erscheinen wird, was wir im heimischen seit so langer Zeit kannten und liebten. Auch eine italienische Operngesellschaft soll uns noch im Laufe des Winters Gastvorstellungen geben. — Im Konzertsaale aber ist weder Zarathustra noch Eulenspiegel noch ihrer Sippe einer bis jetzt wieder erschienen.

Obwohl man sonst die fünfzigste Wiederkehr eines Künstlergedenktages nicht feiert — wir warteten bei *Mozart*, bis er hundert Jahre tot war, bei *Beethoven*, *Weber*, *Schubert*, *Loewe* u. s. w. bis ihr hundertster Geburtstag gefeiert werden konnte — *Mendelssohn*, der wohl »Felix« heifsen konnte, ist auch nach seinem Tode noch glücklich gewesen, wie er es im Leben stets war, denn der 50. Erinnerungstag seines Todes wurde fast überall feierlich begangen. Hier geschah es von der Singakademie mit dem »Paulus«, vom Philharmonischen Chore mit der »Walpurgisnacht«, von der königlichen Kapelle mit einer seiner Ouverturen. Seine grofse That war die Wiederentdeckung und -erweckung der Matthäuspassion, und neben diesem gröfsten Oratorium mufsten seine eigenen in unserer Wertung sinken. Vieles wird recht blafs, was einst blühend erschien, so die meisten seiner Lieder. Die »Walpurgisnacht« dürfte uns nach Text und Ton nicht gefallen. In jenem spricht sich allzu deutlich der *Goethe*sche Hafs gegen das Christentum, die Sympathie für das Heidentum aus, und das heifst doch Bevorzugung der Unkultur der Kultur gegenüber. Die Komposition ist mit Ausnahme zweier Chöre doch durchaus nicht charakteristisch, wenn auch glatt und klangreich. Aber fanatische Heiden, die Grauen verbreiten wollen, dürfen nicht lieblich, nicht fast wie Sommernachtstraum-Elfen singen. Ihren dauernden Wert haben die von *Mendelssohn* für den Domchor geschriebenen Psalmen, wie »Richte mich, Gott« u. a. Nicht zu weit ab von *Beethovens* Geigenkonzert steht *Mendelssohns*; noch haben wir kein ihm gleichwertiges. Und seine Ouvertüren sind uns ein wertvoller Besitz.

Von grofsen Chorsachen wurde durch den Philharmonischen

Chor noch *Glucks* »Orpheus« aufgeführt, dessen Musik uns immer mit neuer, nicht schwächer werdender Macht das Herz bewegt. In ihrem Höhenteile ist sie ja Bühnenmusik und wirkt nur voll auf der Szene. Aber es geht schnell zu dieser Höhe und schnell wieder hinab; und hier, in der langen Reihe von Einzelgesängen, die der Furienszene folgen, ist die Bühne nur Konzertsaal: das Drama ist zu Ende. Man darf also den Verein nicht tadeln, dafs er die Musik einmal von der Szene getrennt zu Gehör brachte.

Die Meininger Hofkapelle, geleitet von Herrn *Fritz Steinbach*, gab hier in der Singakademie vier Konzerte. und einige ihrer Solisten veranstalteten im Vereine mit dem Baritonisten Herrn *Felix Kraus* eine Kammermusikaufführung. Der erste Abend galt ausschliefslich *J. Brahms*, die übrigen Konzerte waren seiner Musik mehr oder minder gewidmet. Sonst standen *Mozart*, *Beethoven*, *Saint-Saëns*, einmal auch *Wagner* auf dem Programme. Der Reinertrag dieser Konzerte ist für ein *Brahms*-Denkmal bestimmt. Es scheint nicht, als ob er bedeutend wäre. Man hatte eine lebhaftere Beteiligung unseres Publikums erwartet. Einer solchen steht aber mancherlei entgegen. Zunächst will man nicht an vier fast aufeinander folgenden Tagen fünf grofse Musikaufführungen hören, dann ist die Verehrung für *Brahms* doch nicht in so weiten Kreisen vorhanden, dafs ein Andrang zu seiner Musik stattfinden könnte; aufserdem mögen nur wenig Musikfreunde, wenn sie schon für die heimischen Aufführungen zu hohen Ausgaben genötigt sind, noch 14 oder 10 M für das opfern, was ihnen unsere Orchester und Quartette auch bieten. Ja, einst war es anders! Es mögen 15 Jahre seitdem vergangen sein. Unsere Orchesterprogramme waren einseitig und einförmig; sie wurden gut, aber nicht erschöpfend ausgeführt. Da kam *Hans von Bülow* mit der Meininger Kapelle und erregte unser Staunen durch die lebens- und geistvolle Vorführung der grofsen Orchesterwerke. Jetzt haben unsere zwei ersten Kapellen bedeutende Leiter in den Herren *Muck*, *Sucher*, *Weingartner* und *Nikisch*. Wer will unsere Orchesterleistungen nun noch übertreffen? Man mufs den Meiningern und ihrem lebhaften Leiter die Anerkennung zollen, dafs sie ihren Aufgaben recht wohl gewachsen sind und mit künstlerischem Eifer sich bemühen, ihr reichhaltiges und wertvolles Programm in makellosen Tongebilden erscheinen zu lassen. Wenn ihnen das nun auch meist gelingt, so vermissen doch wir hier, die allerdings durch *Hans v. Bülow* und die jetzigen Kapellmeister etwas Verwöhnten, manche Feinheit im Ausgestalten der Tonwerke wie im Klange, in der Schattierung wie im Zeitmafse. Es kann ja doch auch nicht anders sein. Man müfste uns ja ein beschämendes Künstlerarmutszeugnis ausstellen, wenn wir bei unseren Mitteln und mit unsern Kräften von dem immerhin recht achtungswerten Meininger Orchester überflügelt würden. — Den stärksten Erfolg hatte dieses gestern mit *Brahms* 4. Symphonie, der reizvollen *Schubert*schen Rosamunden-Musik, einer *St. Saëns*schen Tarantella für Flöte und Klarinette (von den Herren *Manigold* und *Mühlfeld* vorzüglich geblasen) mit Orchester und dem Meistersingervorspiele, für das sich die etwas herbe, kräftige Art des Orchesters besonders eignete. Es erregte so jubelnden Beifall, dafs es wiederholt wurde.

Rud. Fiege.

Leipzig. Dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen der Direktion *Max Staegemann* hat am 22. Oktober eine bisher noch nirgends gebrachte Oper »Die Grille«, Text von *Erich Speth*, Musik von *Johannes Doebber*, Herzogl. Hofkapellmeister in Coburg, auf unserer Bühne die Erstaufführung erlebt und bei zahlreicher Hörerschaft, bei mustergiltiger Besetzung der Hauptrollen, wirksamer Inszenierung, vortrefflicher Haltung des Orchesters einen sehr ansehnlichen Erfolg erzielt, der denn auch bereits zu mehreren Wiederholungen der Neuheit geführt hat. Grofse tiefergreifende, dramatische oder psychologische Konflikte kommen ja hier, wie offen zugestanden sein mag, nicht zum Austrag und dafs ein griesgrämiger Vater, der anfangs verneinend sich verhält, erst dann in die Wahl seines Sohnes einwilligt, als er wahrnimmt, dafs seine Schwiegertochter nicht »ganz ohne« ist, nachdem sie die Erbin eines nicht unansehnlichen Vermögens geworden, ist denn doch ein Motiv von recht äufserer, allzu trivialer Färbung. Doch wer nach dieser Richtung nicht allzu skrupulös, der mag darüber gerne hinweggehen und an dem gefälligen Wechsel ernster und heiterer, volkstümlicher und empfindsamer Szenen Wohlgefallen finden: nach dem beständigen Mord und Totschlag, Ehebruch und anderen Widerwärtigkeiten, die uns von den Jüngstitalienern beschert wurden, wirkt diese schlichte Kost entschieden diätfördernd.

Doebbers Musik trifft oft sehr glücklich den rechten Volkston; z. B. in mehreren Liedern, Tänzen und Märschen. In ihnen schöpft er aus dem Vollen und giebt das Beste, was er an Eigenem besitzt. In den sentimentalen Partieen verbindet er sich allerdings zu eng mit *V. E. Nefsler*, dessen »Rattenfänger-« und »Trompeterlyrik« es ihm offenbar stark angethan. Bezüglich der Orchestration indefs verfährt er mit viel mehr Tonfarbensinn und in gewissen Stimmungsmalereien steht ihm ein Kolorit zur Verfügung, das an Leuchtkraft erheblich das seines Vorbildes übertrifft. Als Beweis dafür wäre z. B. anzuführen, der pikante Tanz der »Grille« am Schlufs des ersten Aktes, sowie das ansprechende »Intermezzo« vor Ausbruch des Gewitters, obgleich es mit der bedrohlichen Situation nicht recht in Einklang zu bringen ist. Die »Ouverture« hält er in den engsten Dimensionen; vielleicht will sie gar nicht als solche aufgefafst, sondern nur als fragmentarische Vorbereitung auf die später in den Vordergrund tretenden Melodieen verstanden sein: ein Verfahren, das neuerdings durch *Verdi* und andere Sanktion erfahren hat; unantastbar ist es trotzdem nicht!

Alles in allem ist *Doebber*, so wenig er noch zur vollen Individualitätsreife durchgedrungen, immerhin ein Talent, auf das sich schöne Hoffnungen setzen lassen; die deutsche Volksoper erfährt durch ihn vielleicht noch einmal eine nachhaltige Bereicherung. Dazu ist nun freilich notwendig, dafs er einem inneren künstlerischen Läuterungsprozefs sich unterzieht und erstarkt zu voller schöpferischer Selbständigkeit. Für die beiden Hauptrollen der Grille und des Landry besitzt unsere Bühne in Frl. Kernic und Herrn Schütz vortreffliche Vertretung, und da auch die Nebenrollen trefflich besetzt, die Inszenierung sehr lebendig und anmutend ist, so dürfte der anwesende Komponist, der zum Schlufs hervorgerufen wurde, aufrichtig erfreut sein über die geradezu mustergiltige Wiedergabe seines jüngsten Werkes.

Im dritten Gewandhauskonzert erregte *Rose Ettinger* wie anderwärts grofses Aufsehen mit der in der That verblüffenden Koloraturfertigkeit und blitzblanken Passagenbehandlung, während sie mit dem noch unreifen Klang der Mittellage und mit dem Mangel an wirklich künstlerischer Bestrebung (Arie der »Königin der Nacht«, »O zittre nicht«, zweite Szene und Legende aus »Lakmé« von *Delibes*) nur zu sehr an die ihr vorläufig noch gezogenen Grenzen erinnerte und zugleich damit, dafs sie die *Mozart*sche Arie italienisch sang und überhaupt nichts in deutscher Zunge,[1]) eine grofse Taktlosigkeit beging, die sich die Direktion hätte ernstlich verbitten sollen. Die symphonische Suite »Scheherzade« von *Rimsky-Korsakoff* brachte es trotz aller orchestralen Feinschmeckerei und subtilsten Wiedergabe nur zu einem Höflichkeitserfolg, der einer dankenden Ablehnung zum Verwechseln ähnlich sah. Wenn man uns nur nicht allzusehr überschwemmen wollte mit solchen russischen Erzeugnissen von oft höchst fragwürdiger Beschaffenheit!

Bernhard Vogel.

Briefkasten.

Verschiedenen Herrn Mitarbeitern: Leider mufsten wegen Raummangels die aufgenommenen Berichte gekürzt, die anderen zurückgestellt werden.
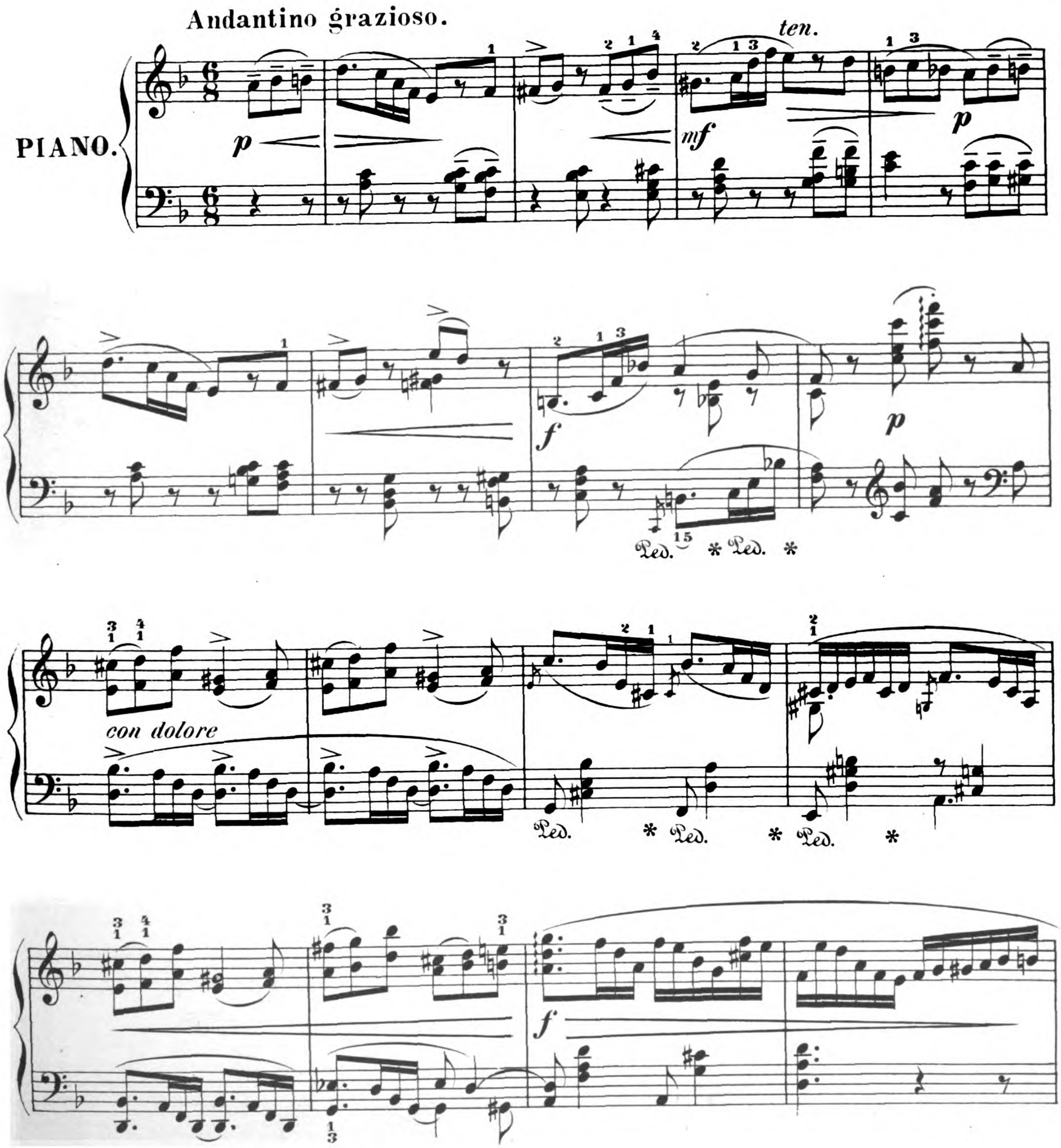
[1]) In Gotha sang sie auch deutsche Lieder in überaus reizvoller Weise. D. Red.
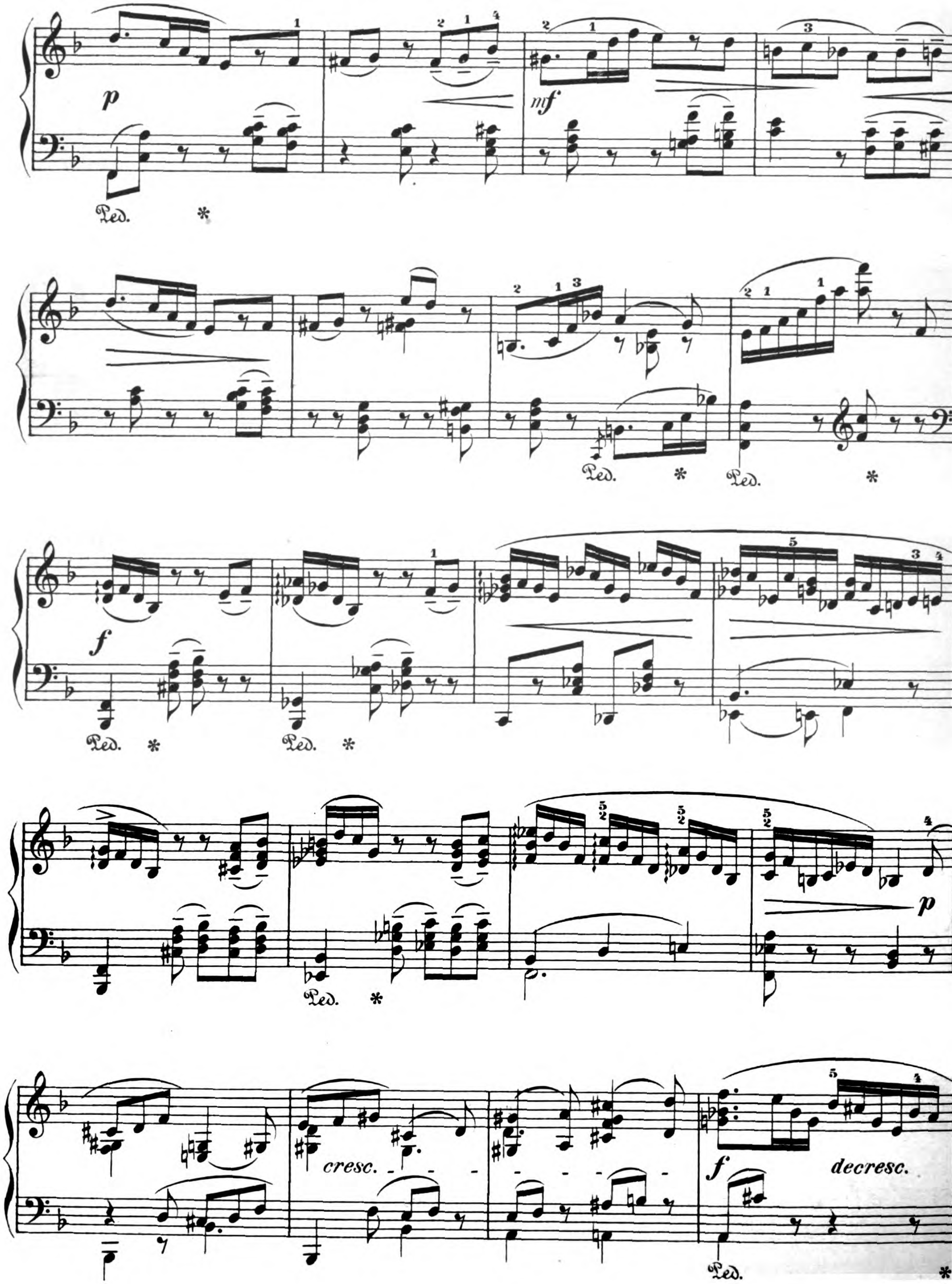
Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
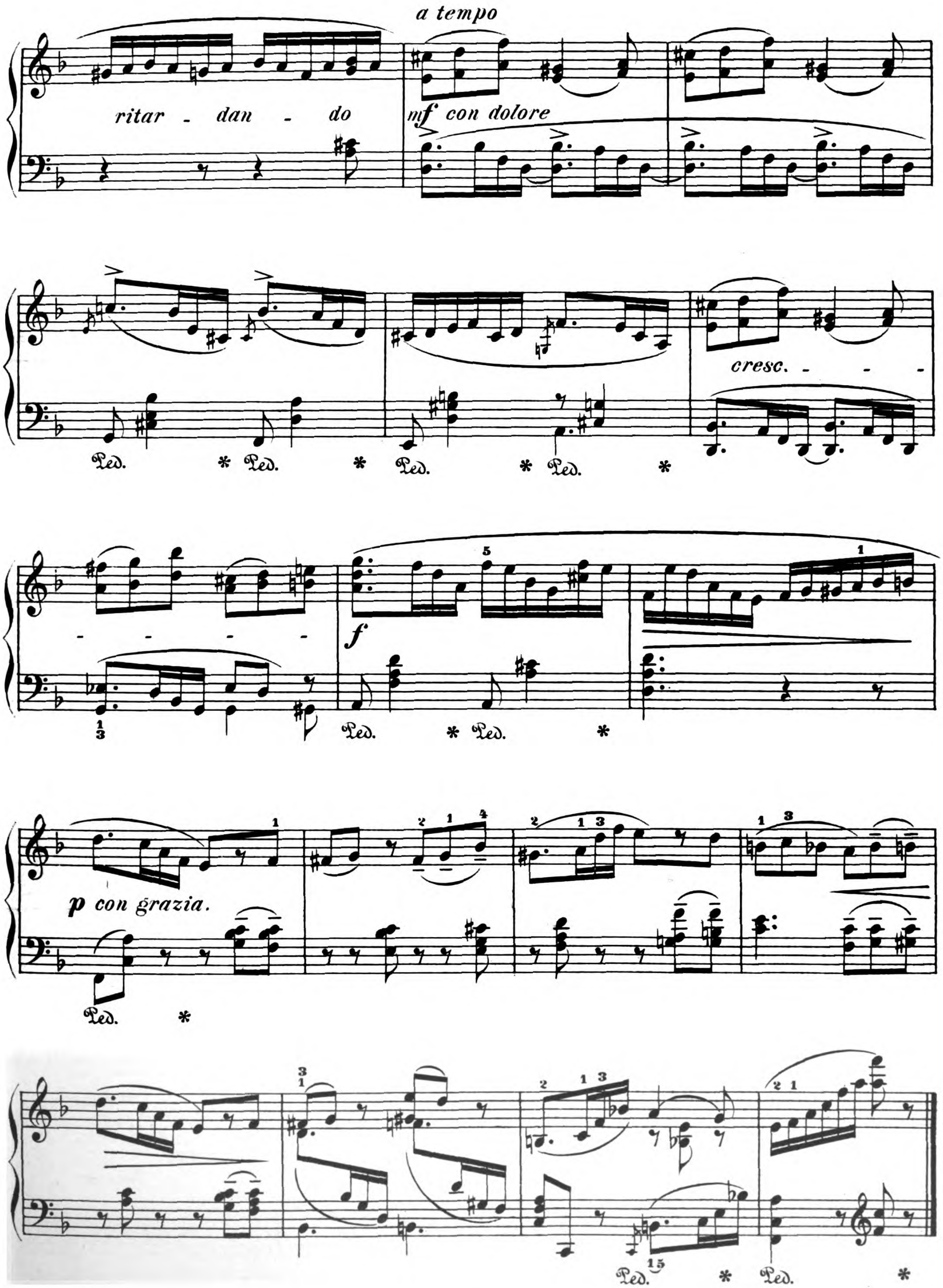
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Intermezzo.

Carl Reinecke, Op. 234 Nº 1.
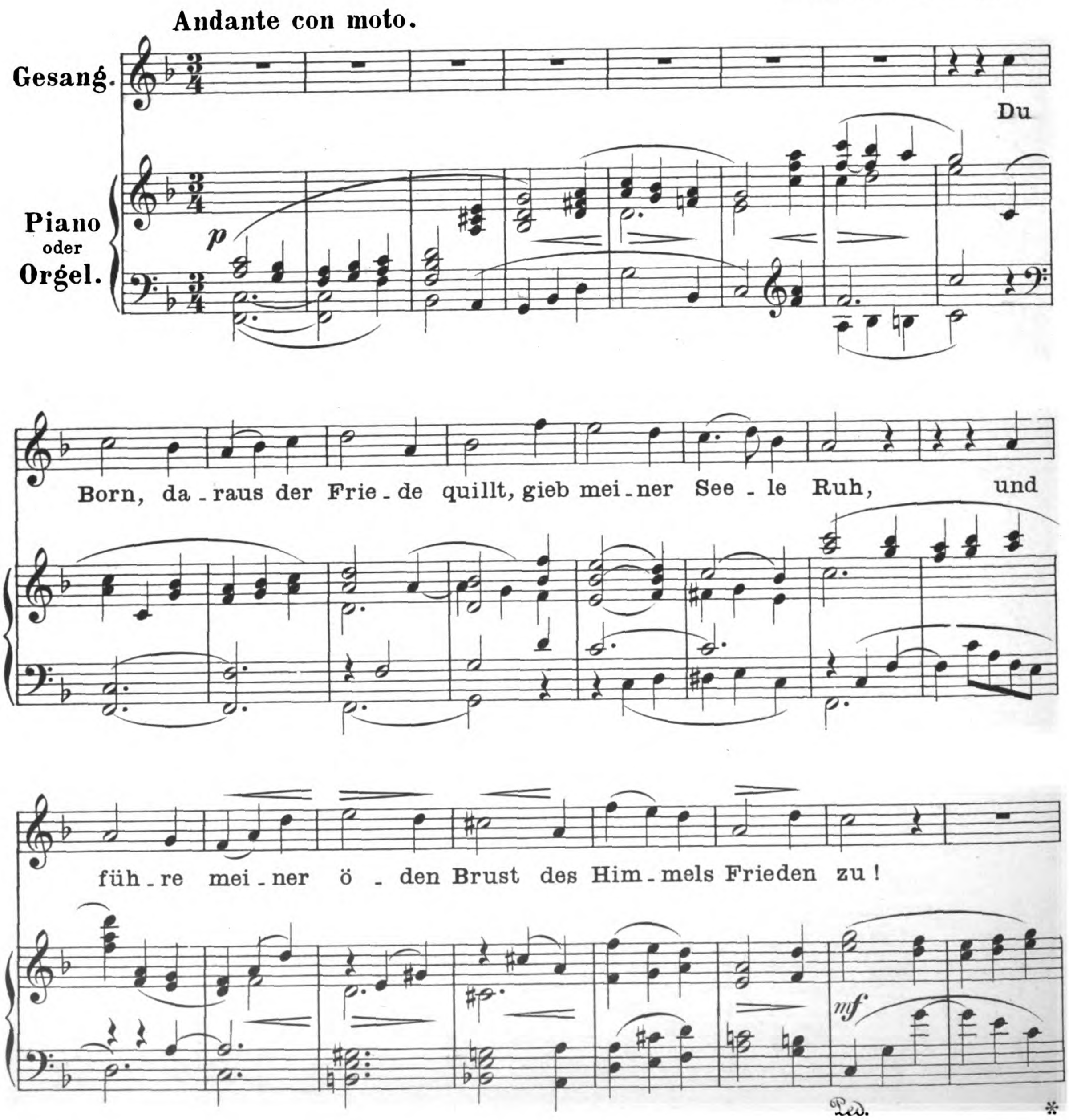



p
mf
Ped.
f
cresc.
decresc.
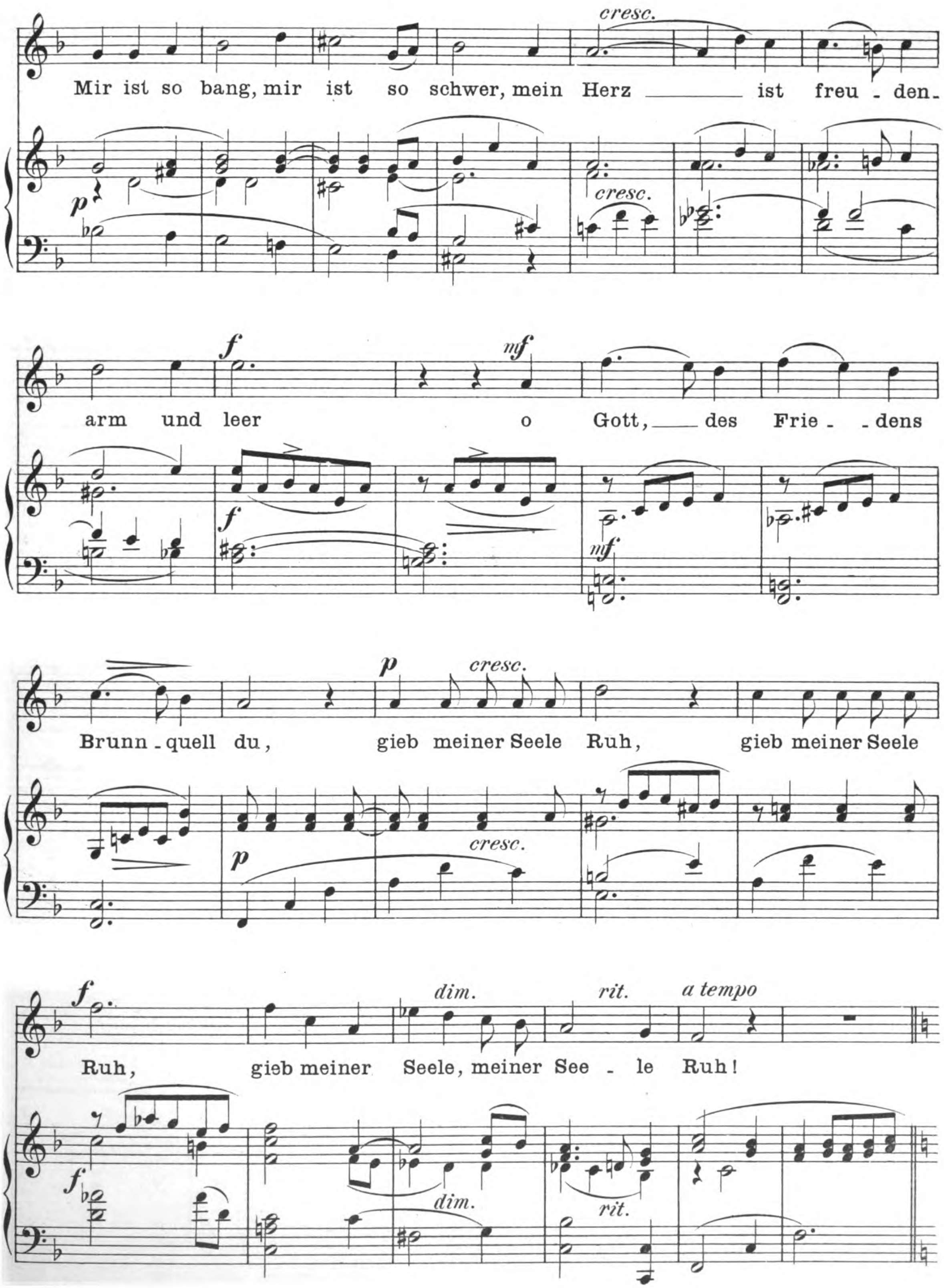

a tempo
ritar - dan - do
mf con dolore
cresc.
f
p con grazia.
Ped.
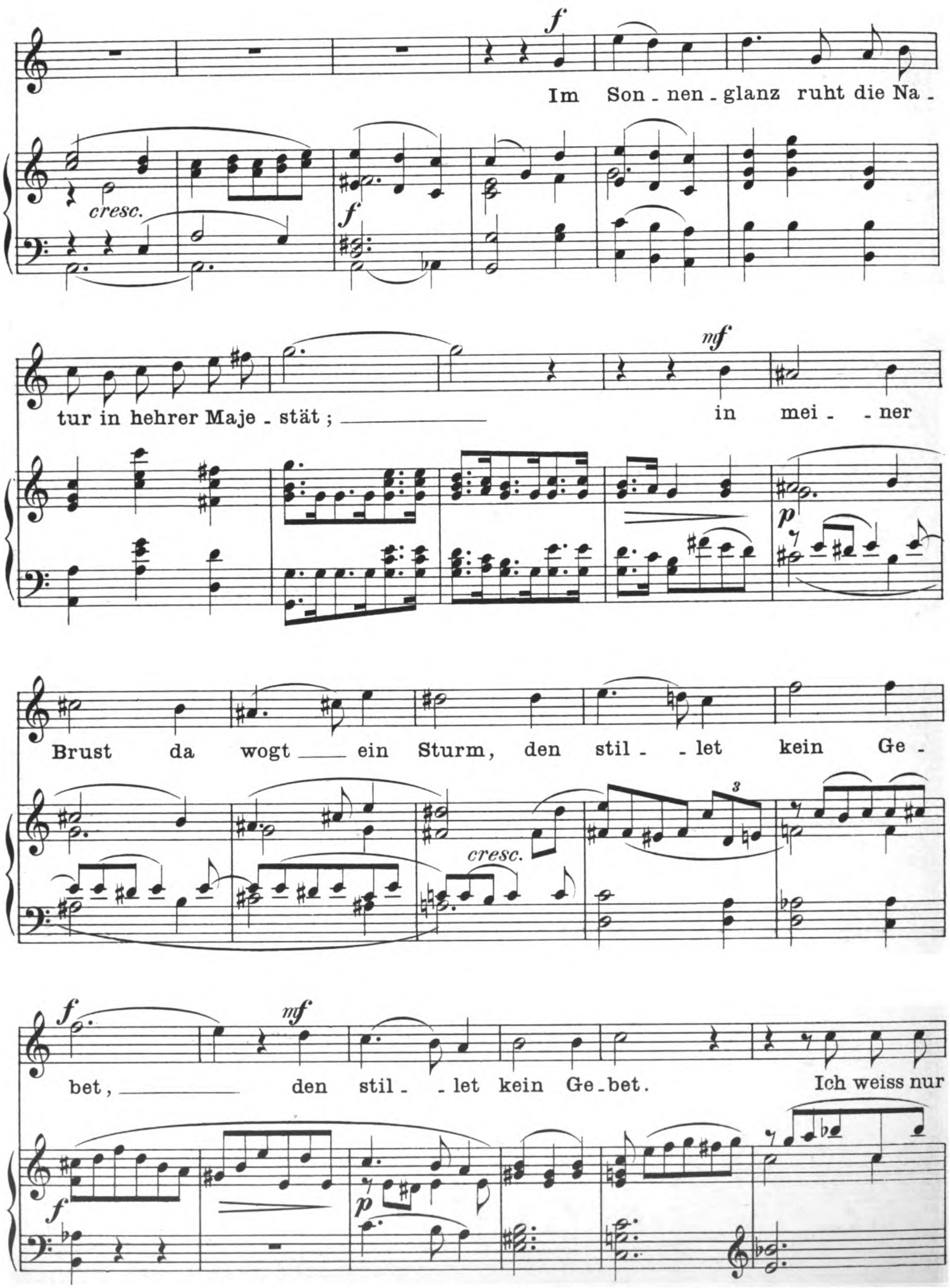
Gebet um Ruh.
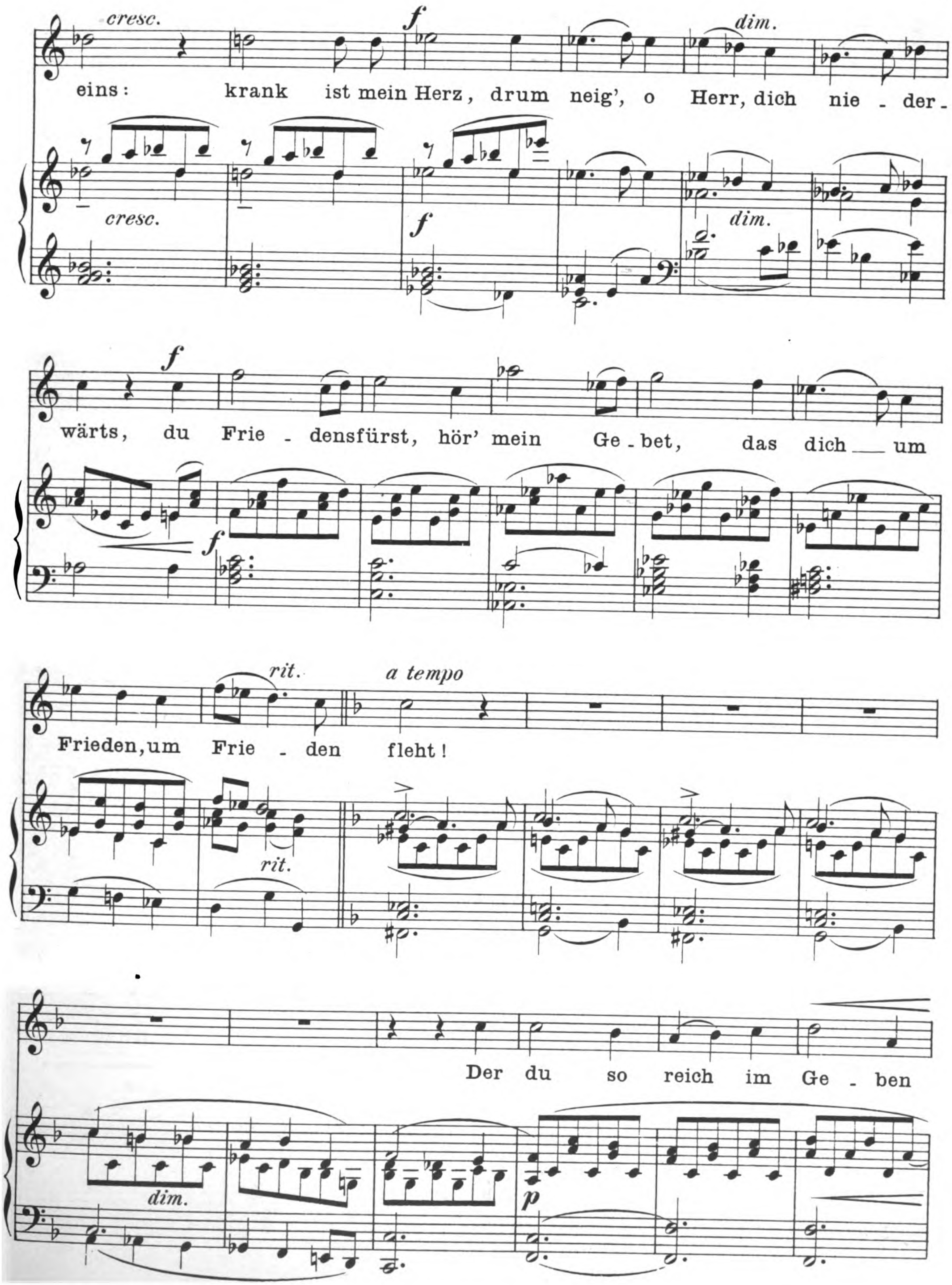
(Clara Forrer.)
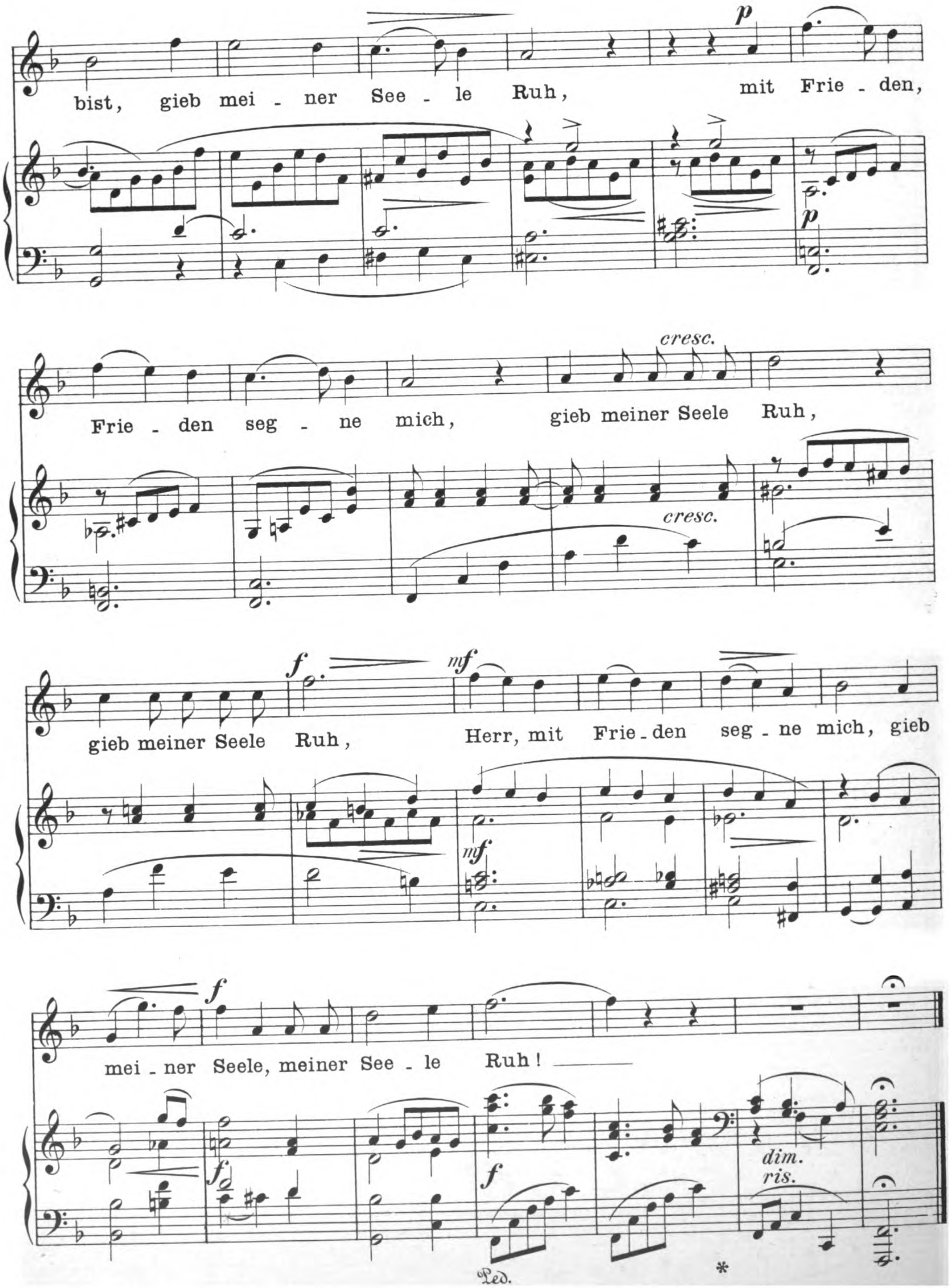
Heinrich Hofmann.




cresc.
Mir ist so bang, mir ist so schwer, mein Herz ist freu - den-
p
cresc.
f
mf
arm und leer o Gott, des Frie - - dens
f
mf
p
cresc.
Brunn - quell du, gieb meiner Seele Ruh, gieb meiner Seele
p
cresc.
f
dim.
rit.
a tempo
Ruh, gieb meiner Seele, meiner See - le Ruh!
f
dim.
rit.
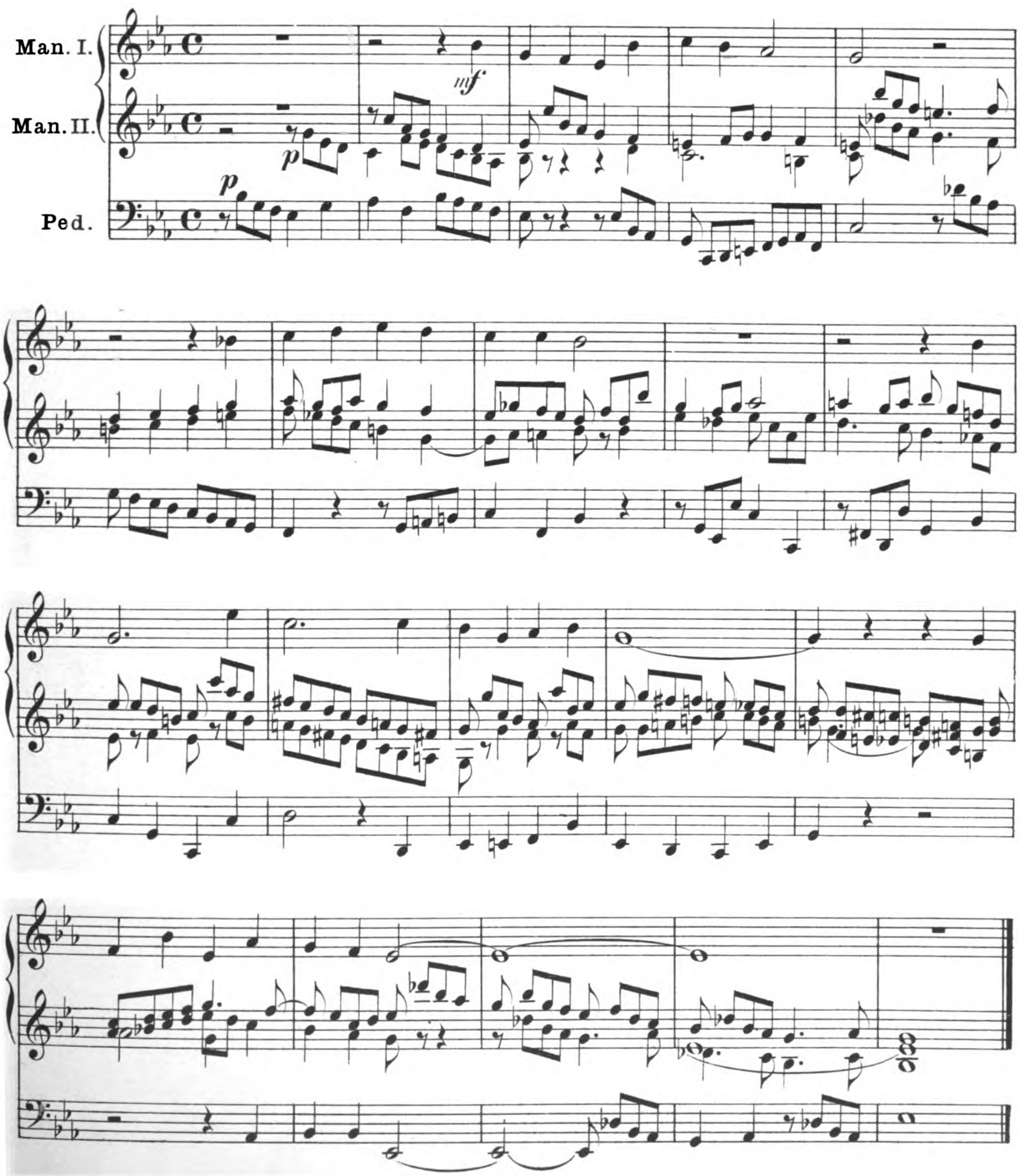

Im Son - nen - glanz ruht die Na -
tur in hehrer Maje - stät ;
in mei - - ner
Brust da wogt ein Sturm, den stil - - let kein Ge -
bet, den stil - - let kein Ge - bet. Ich weiss nur


cresc.
f
dim.
eins: krank ist mein Herz, drum neig', o Herr, dich nie - der -
cresc.
f
dim.
f
wärts, du Frie - densfürst, hör' mein Ge - bet, das dich um
f
rit.
a tempo
Frieden, um Frie - den fleht!
rit.
Der du so reich im Ge - ben
dim.
p


bist, gieb mei - ner See - le Ruh, mit Frie - den,
Frie - den seg - ne mich, gieb meiner Seele Ruh,
gieb meiner Seele Ruh, Herr, mit Frie - den seg - ne mich, gieb
mei - ner Seele, meiner See - le Ruh!
cresc.
dim.
ris.
Ped.

Choral-Vorspiel.

Th. Forchhammer.+)
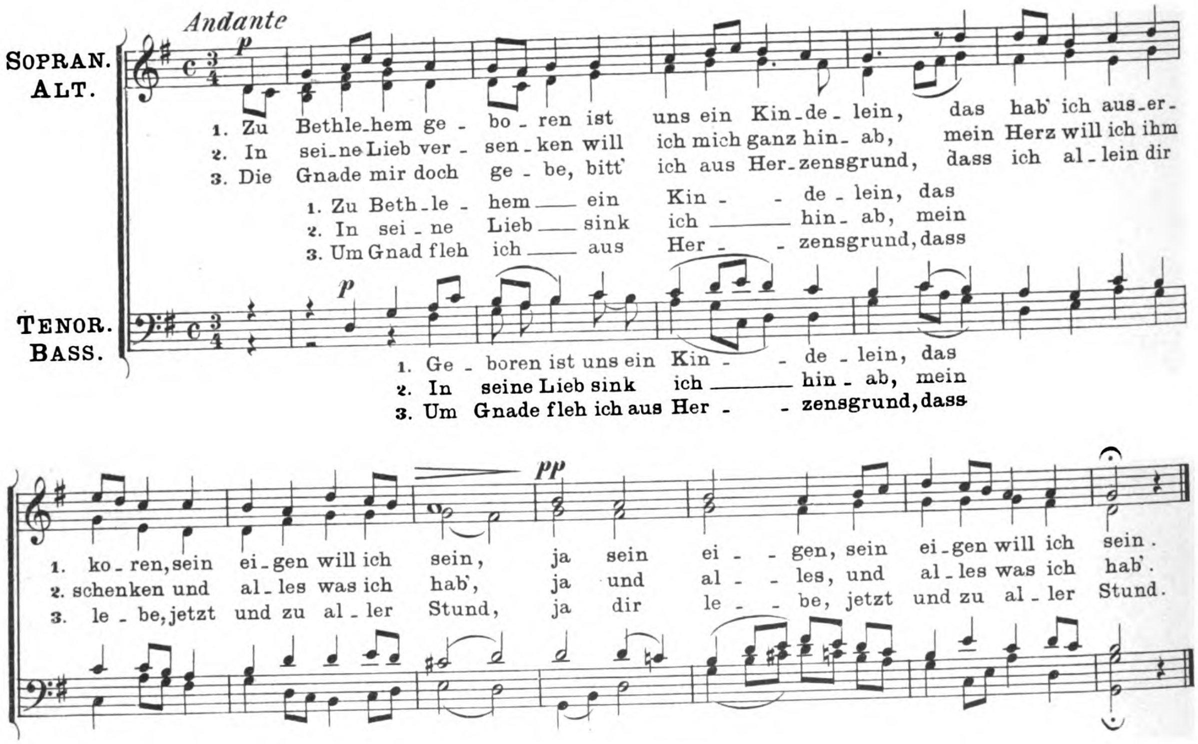


+) Aus Op. 22: Fünfzehn Choralvorspiele. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.

Zwei Lieder für gemischten Chor.

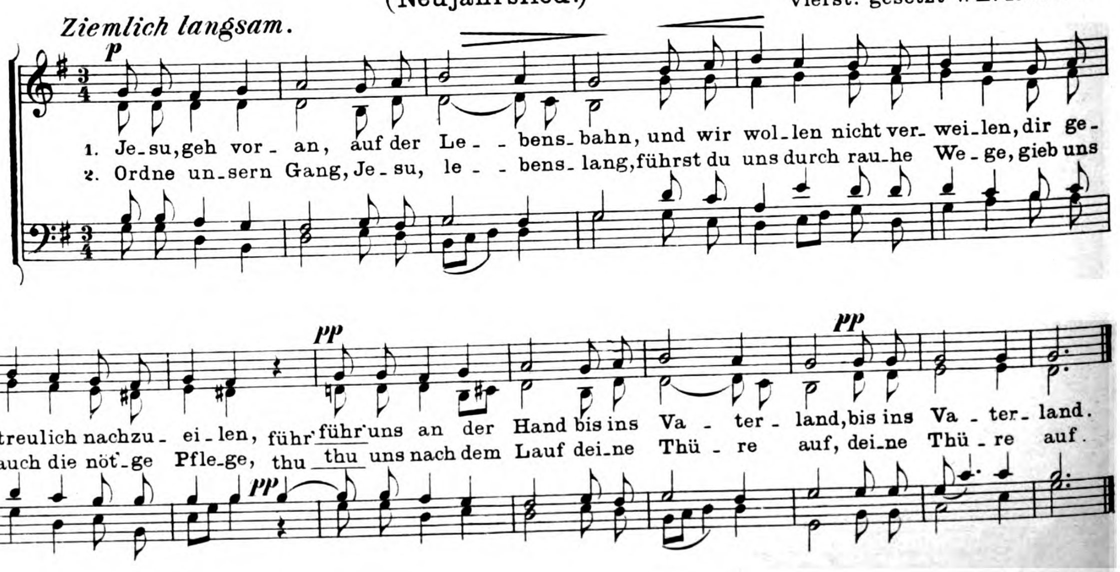
Zu Bethlehem geboren.
(Weihnachtslied.)

Geistl. Volksmelodie,
mehrst. gesetzt v. E. Rabich.



Jesu, geh voran.
(Neujahrslied.)

Melodie v. Drese,
vierst. gesetzt v. E. Rabich.
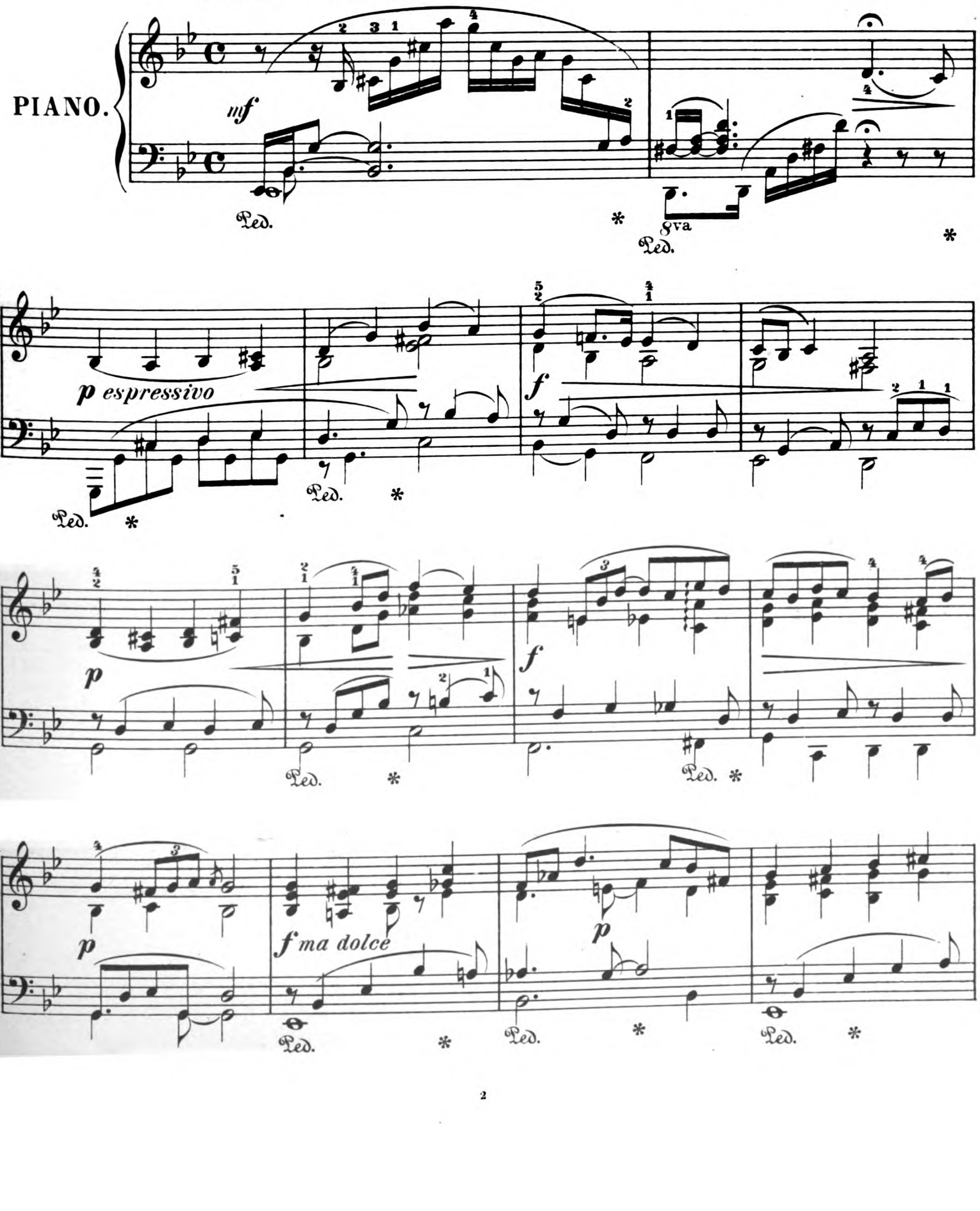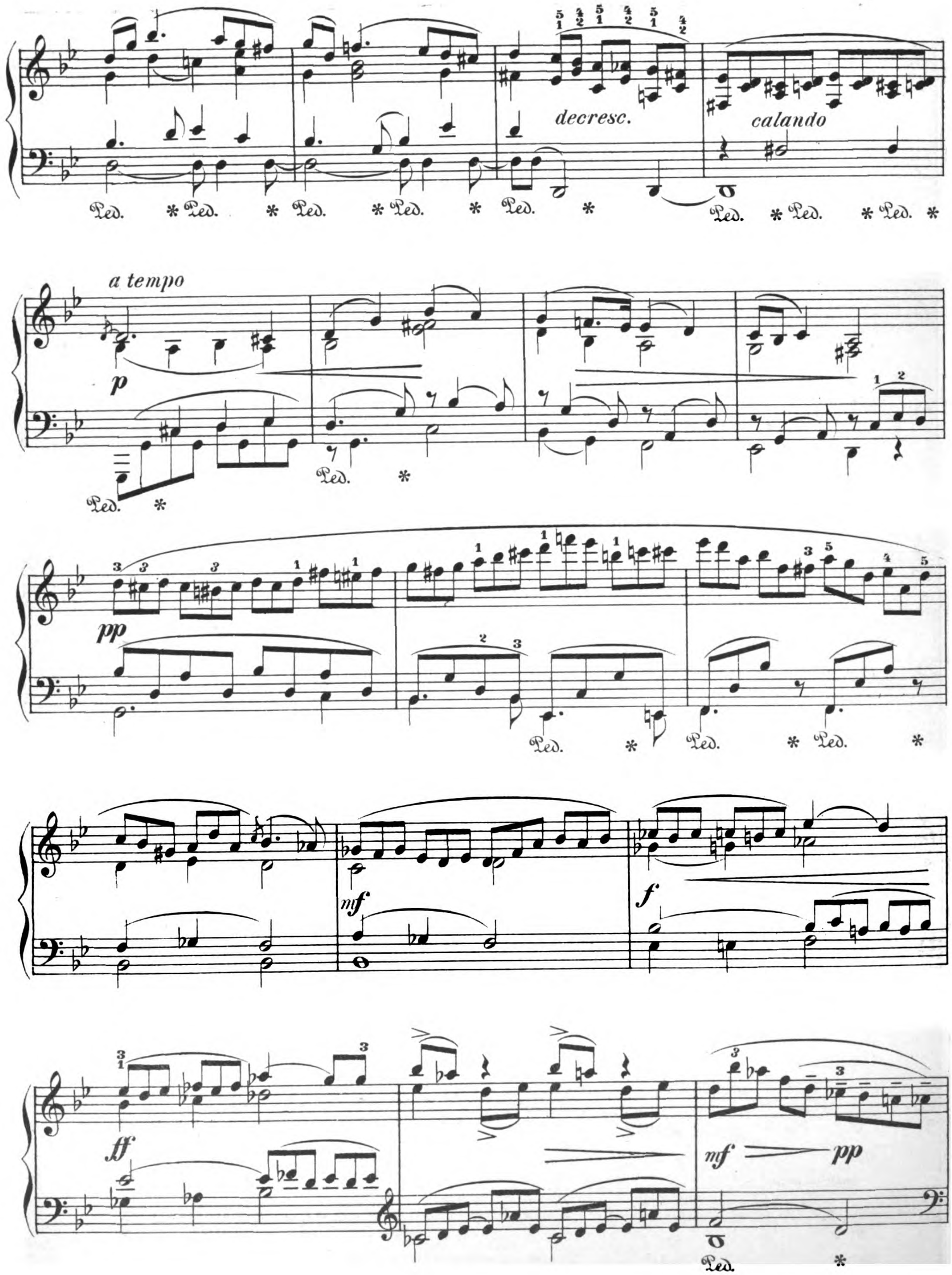


Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
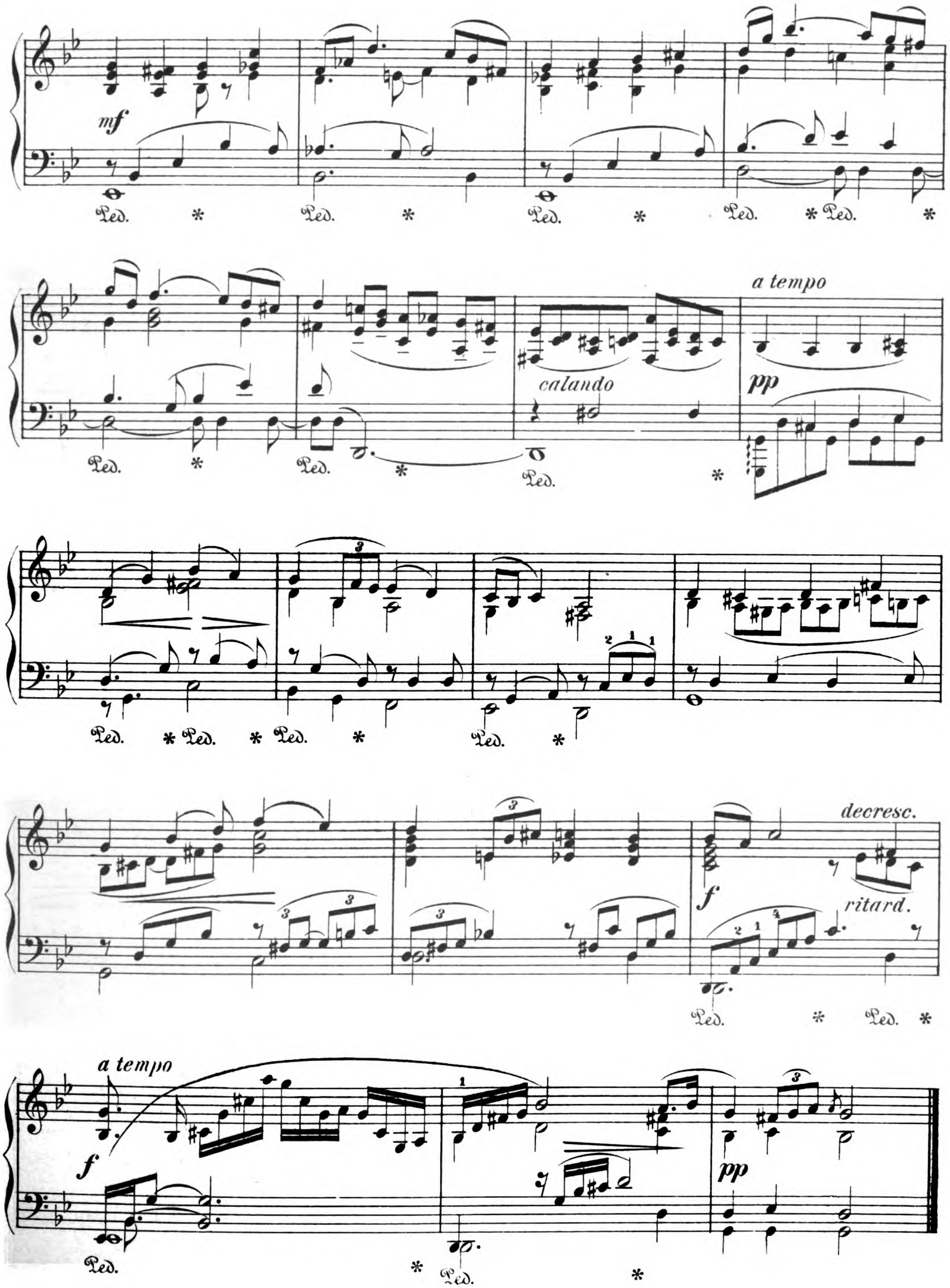
Elegie.

Andante sostenuto.

Carl Reinecke, Op. 234 № 2.
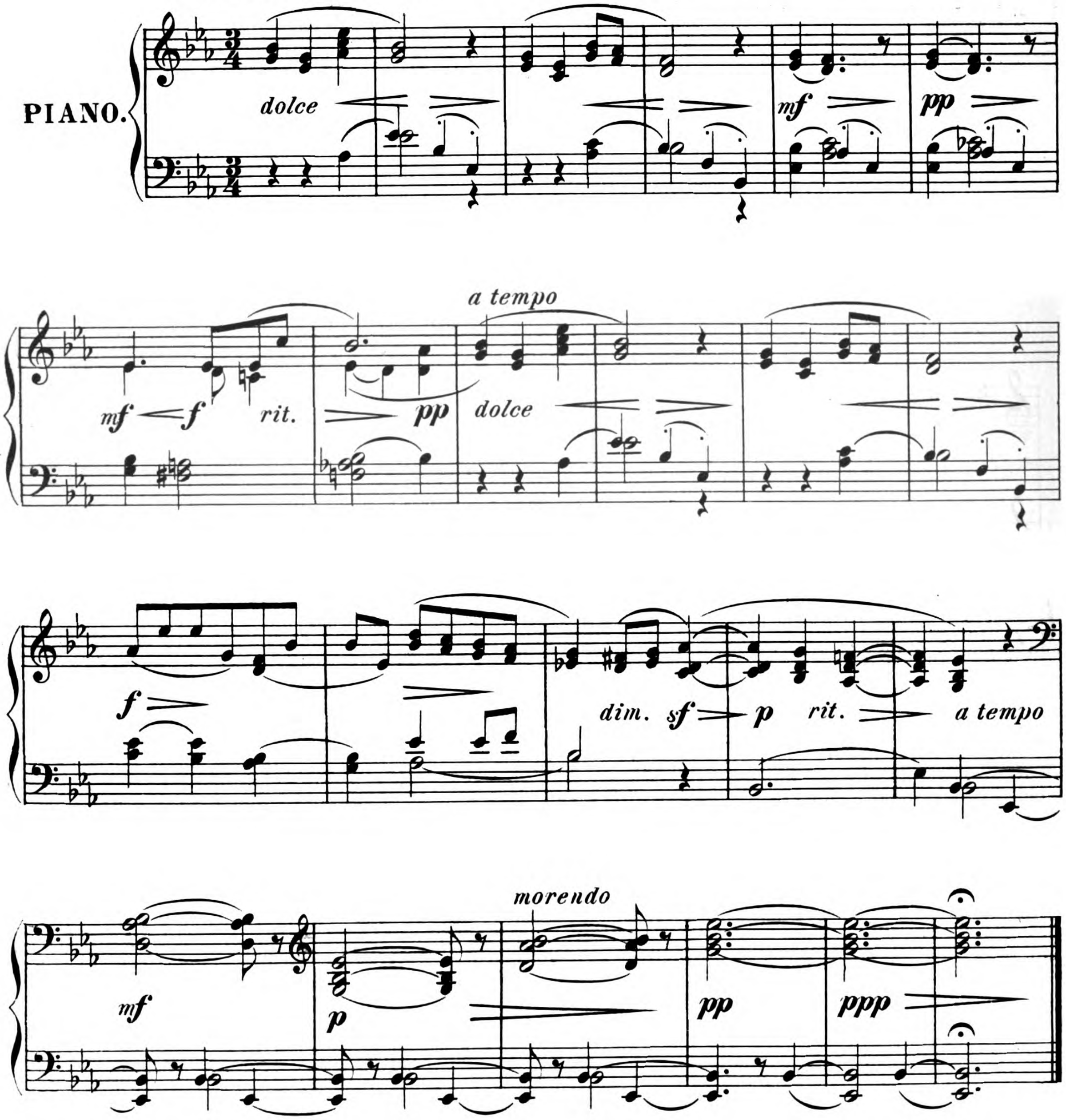



decresc.
calando
Ped.
a tempo
p
pp
mf
f
ff


mf
Ped.
a tempo
calando
pp
decresc.
f
ritard.
a tempo
f
pp

An der Wiege.

Carl Grammann, Op. 54 № 2.

Ziemlich langsam.
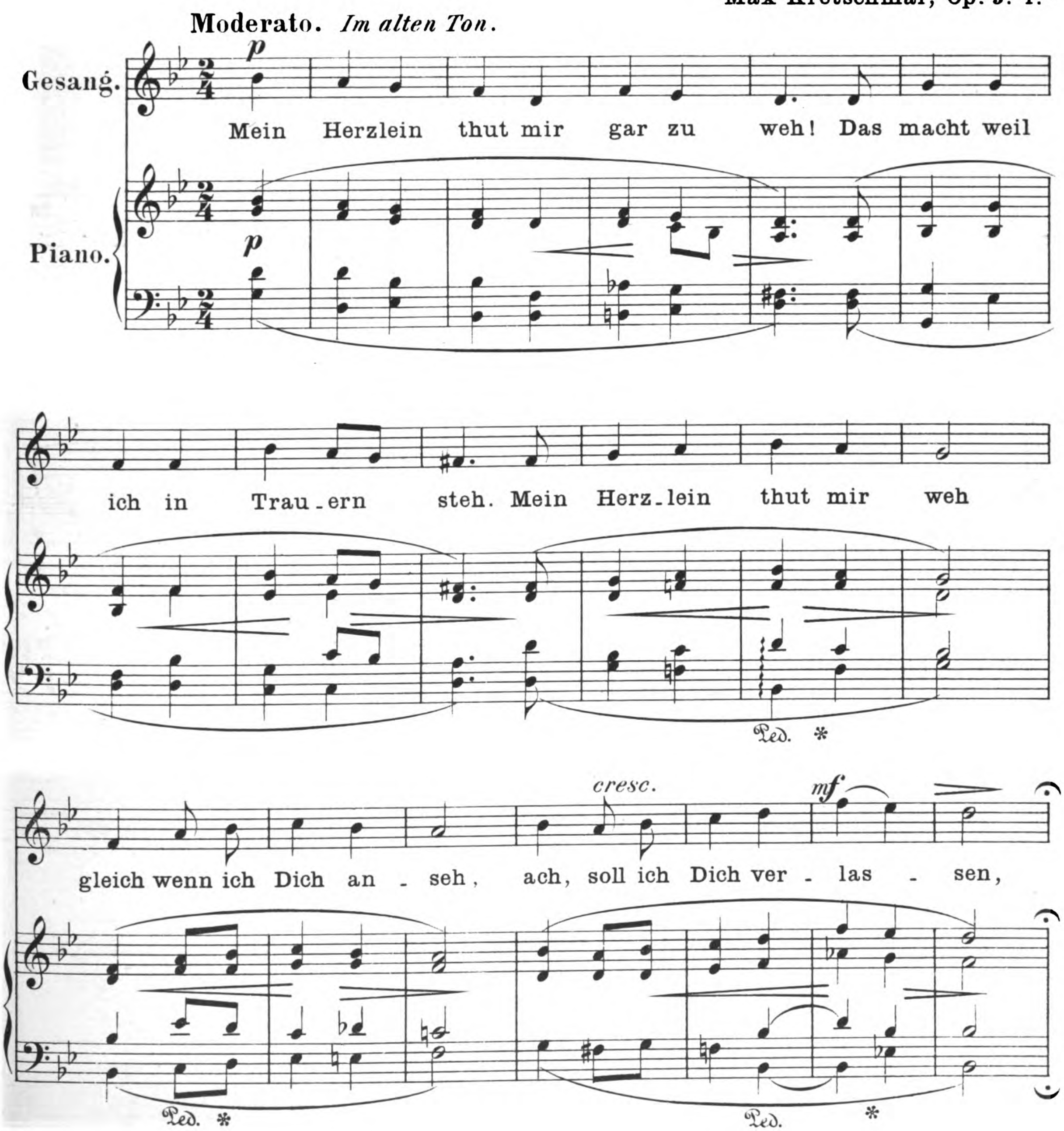


Herzleid.
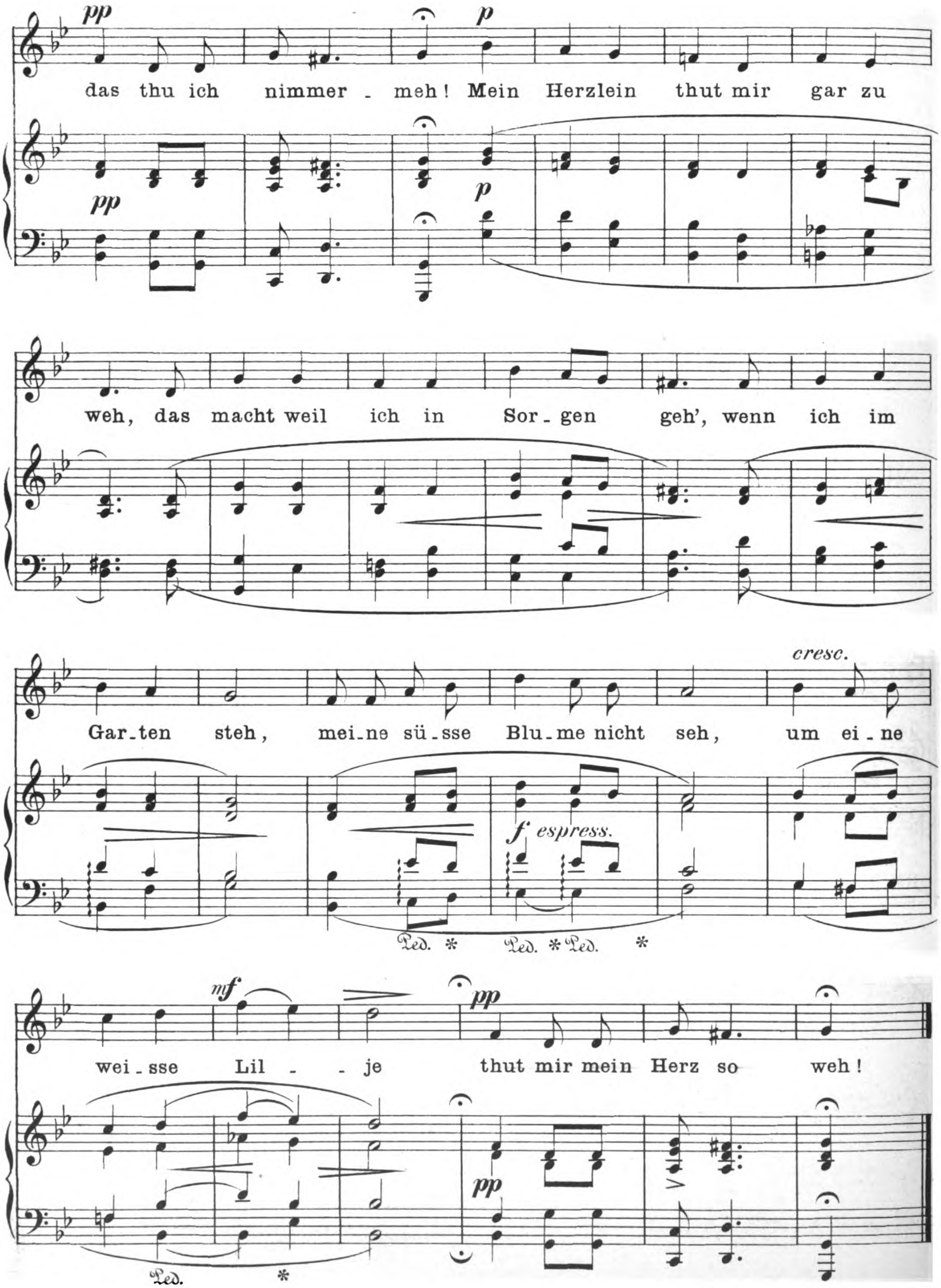
(Volkslied.)

Max Kretschmar, Op. 9. I.[+)]

Nº 2.



+) Nº 1 von Kretschmar, Max, Drei altdeutsche Lieder.


pp
p
das thu ich nimmer - meh! Mein Herzlein thut mir gar zu
pp
p
weh, das macht weil ich in Sor - gen geh', wenn ich im
cresc.
Gar - ten steh, mei - ne sü - sse Blu - me nicht seh, um ei - ne
f espress.
Ped. * Ped. * Ped. *
mf
pp
wei - sse Lil - - je thut mir mein Herz so weh!
pp
Ped. *

Streichquartett

von
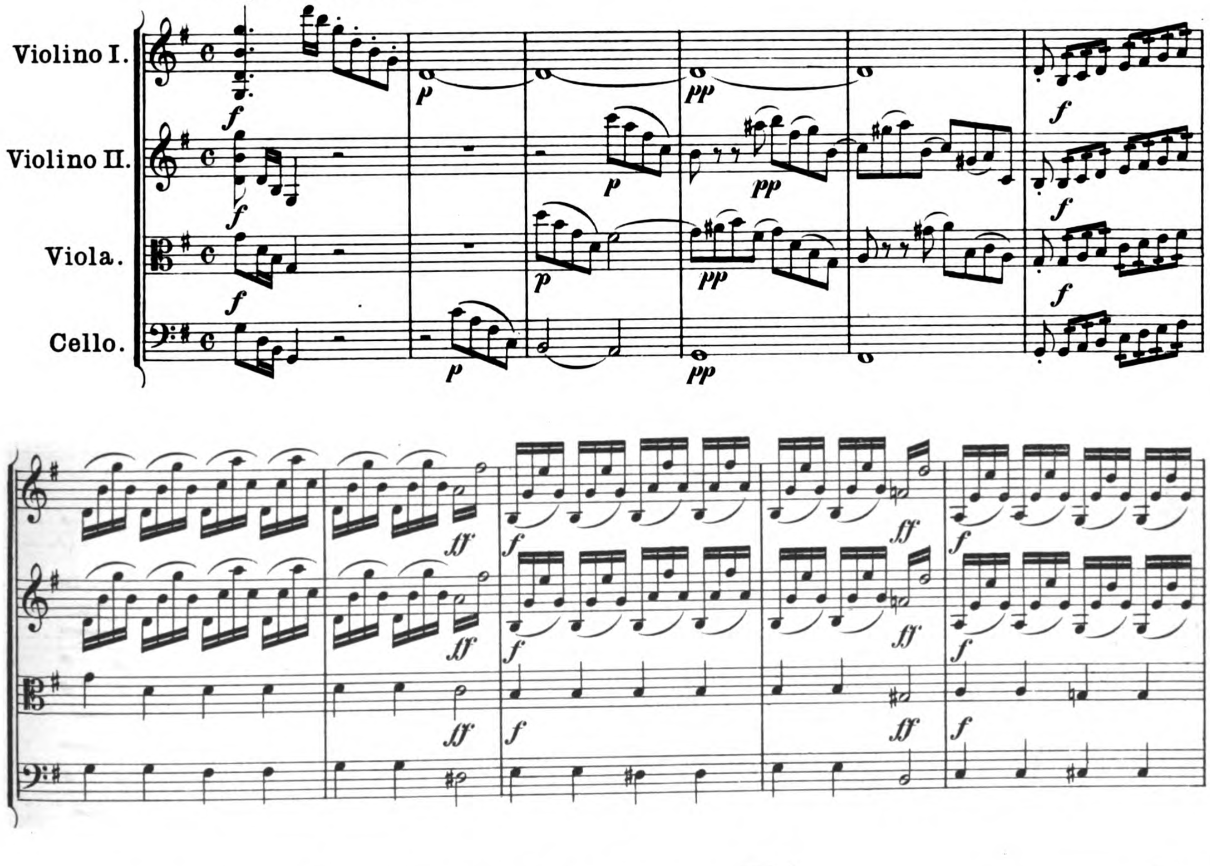
Philipp Emanuel Bach.

Nach der in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig befindlichen Abschrift
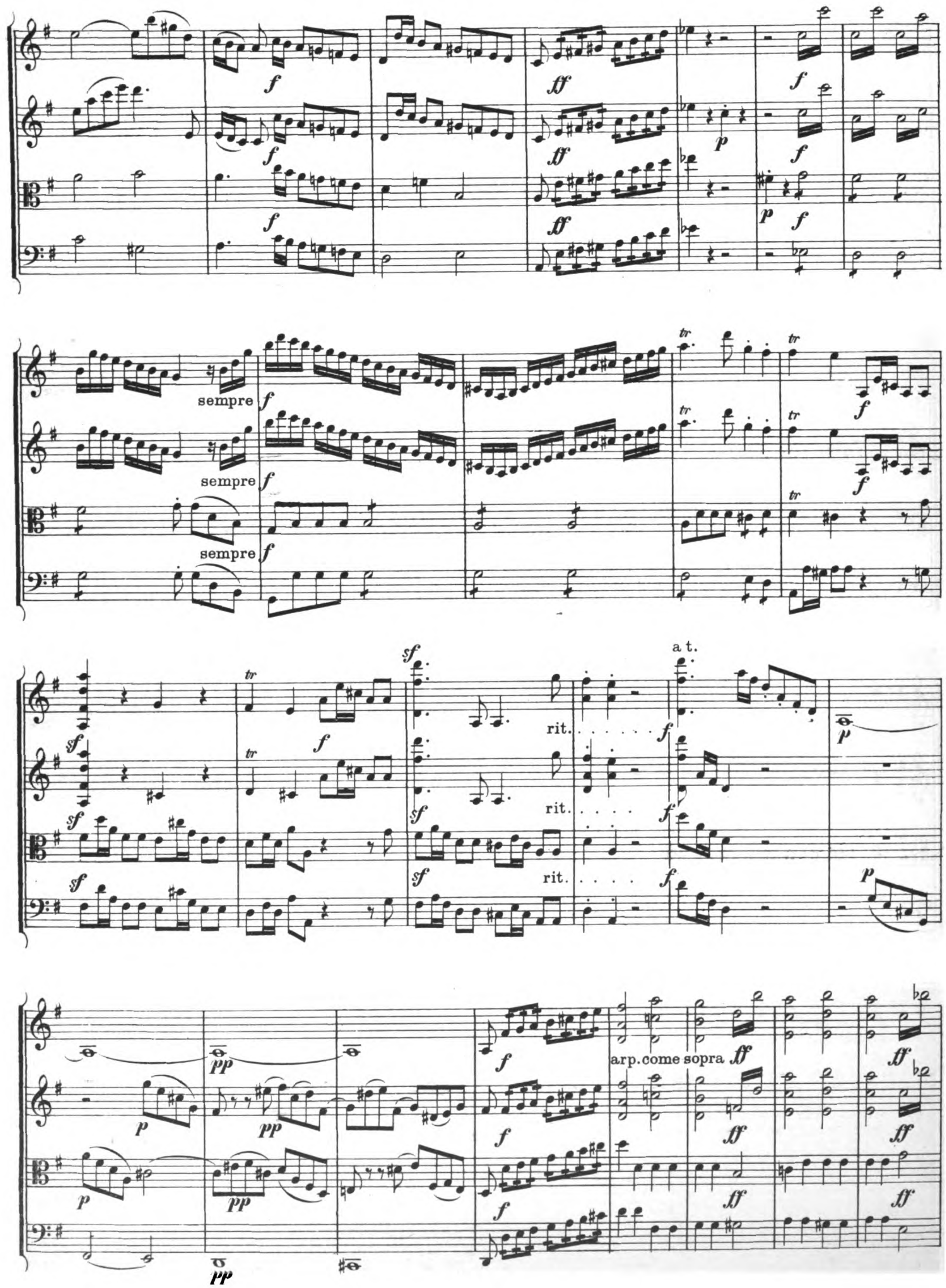
herausgegeben von
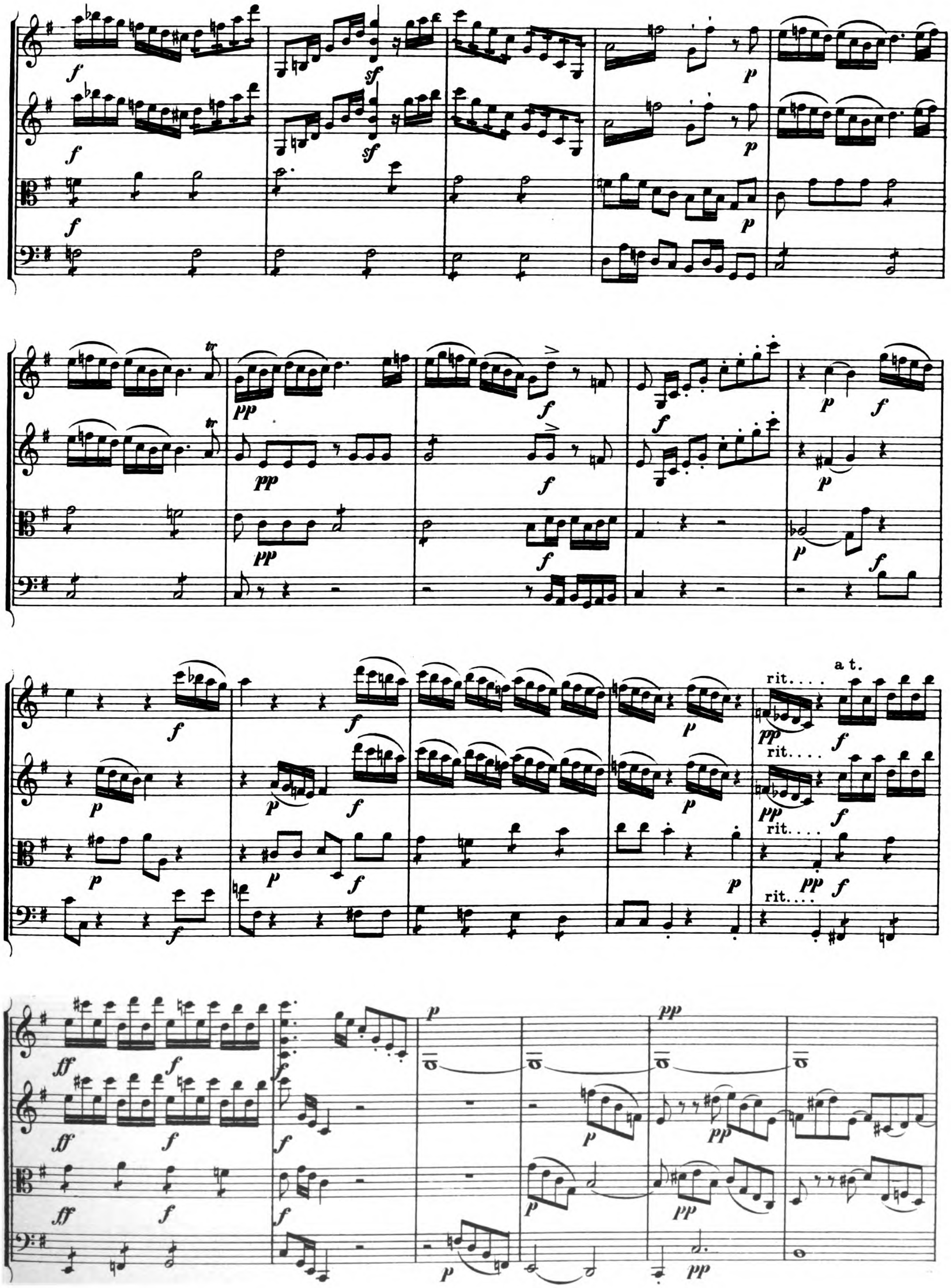
Dr. Hugo Riemann.
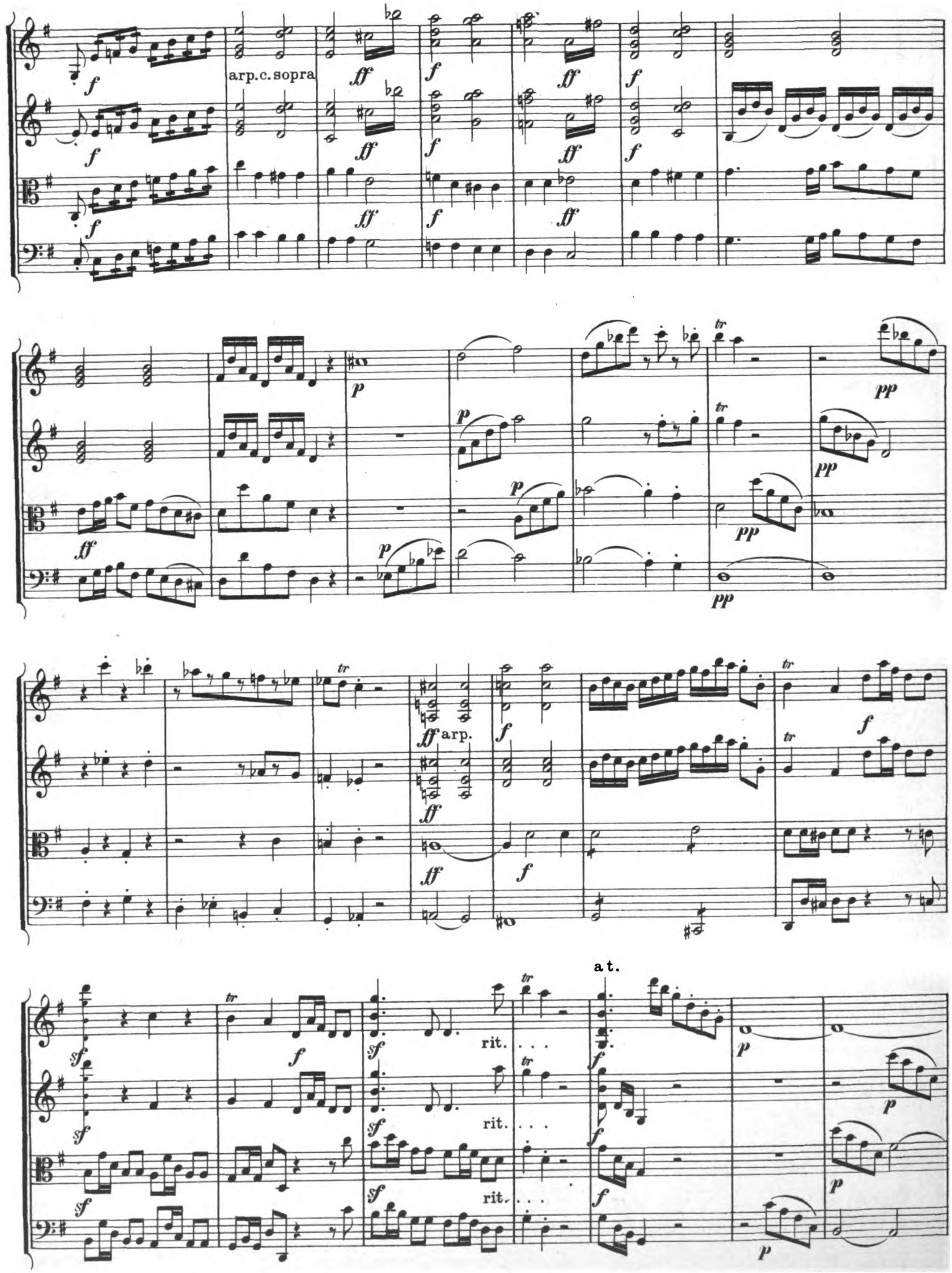
Allegro di molto.



Aufschrift: Sinfonia N° I a 4 voci. Trovano da Christiano Godofredo Thomasio, Candidato di leggi e musico in Lipsia.


sempre
sempre
sempre
rit.
rit.
rit.
a t.
arp.come sopra


rit. . . .
a t.
rit. . . .
rit. . . .
rit. . . .
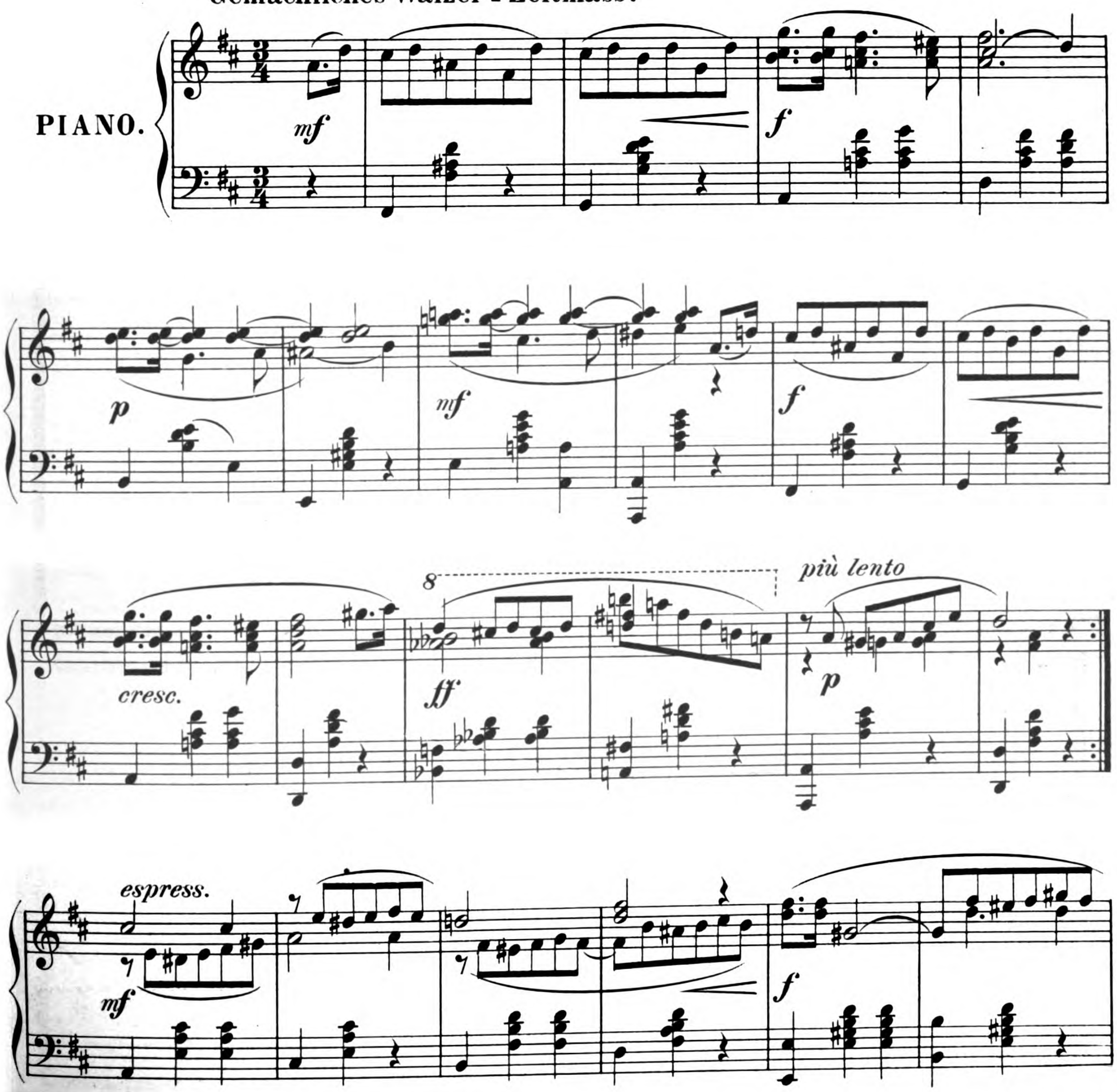

arp.c.sopra
arp.
rit. . . .
a t.
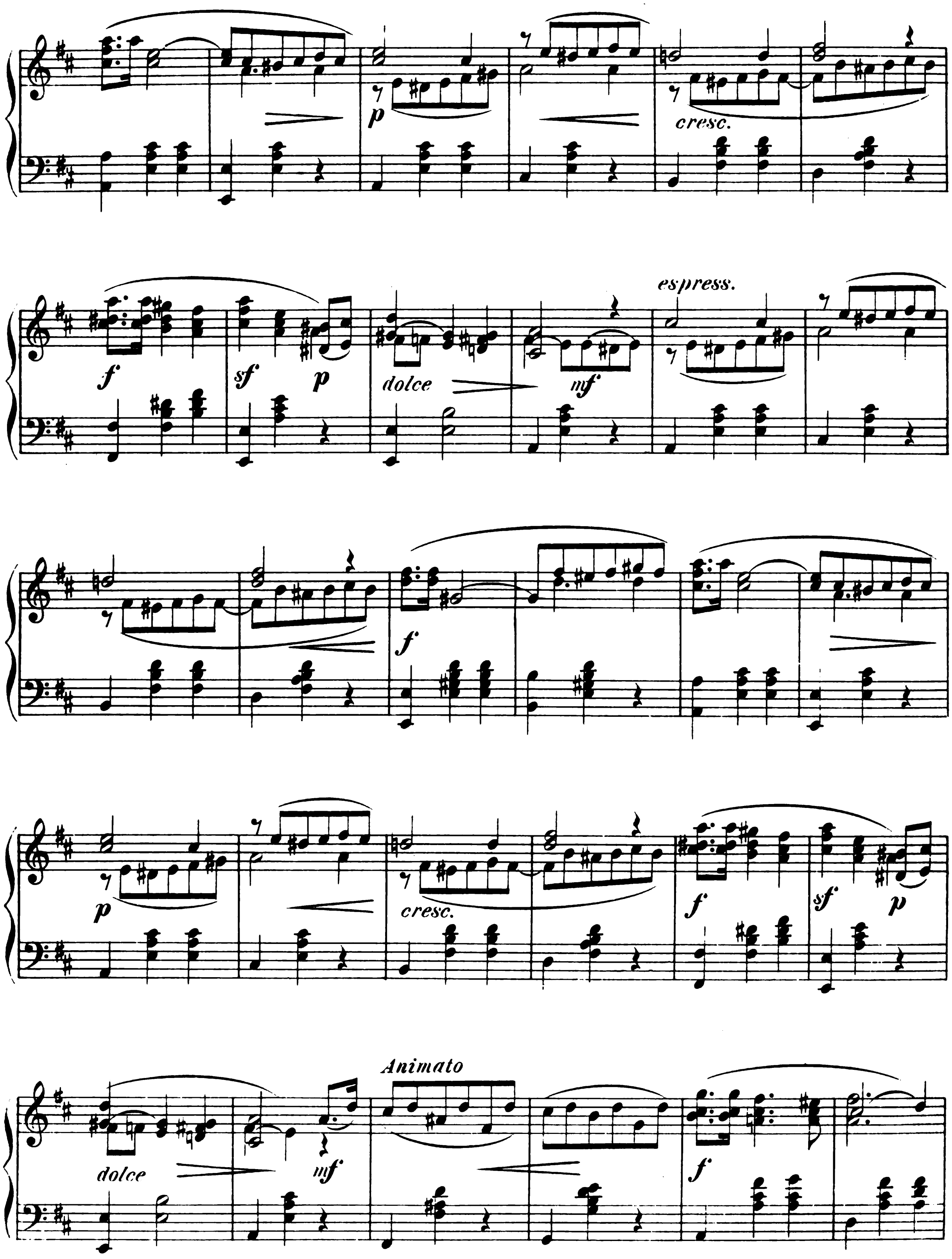
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
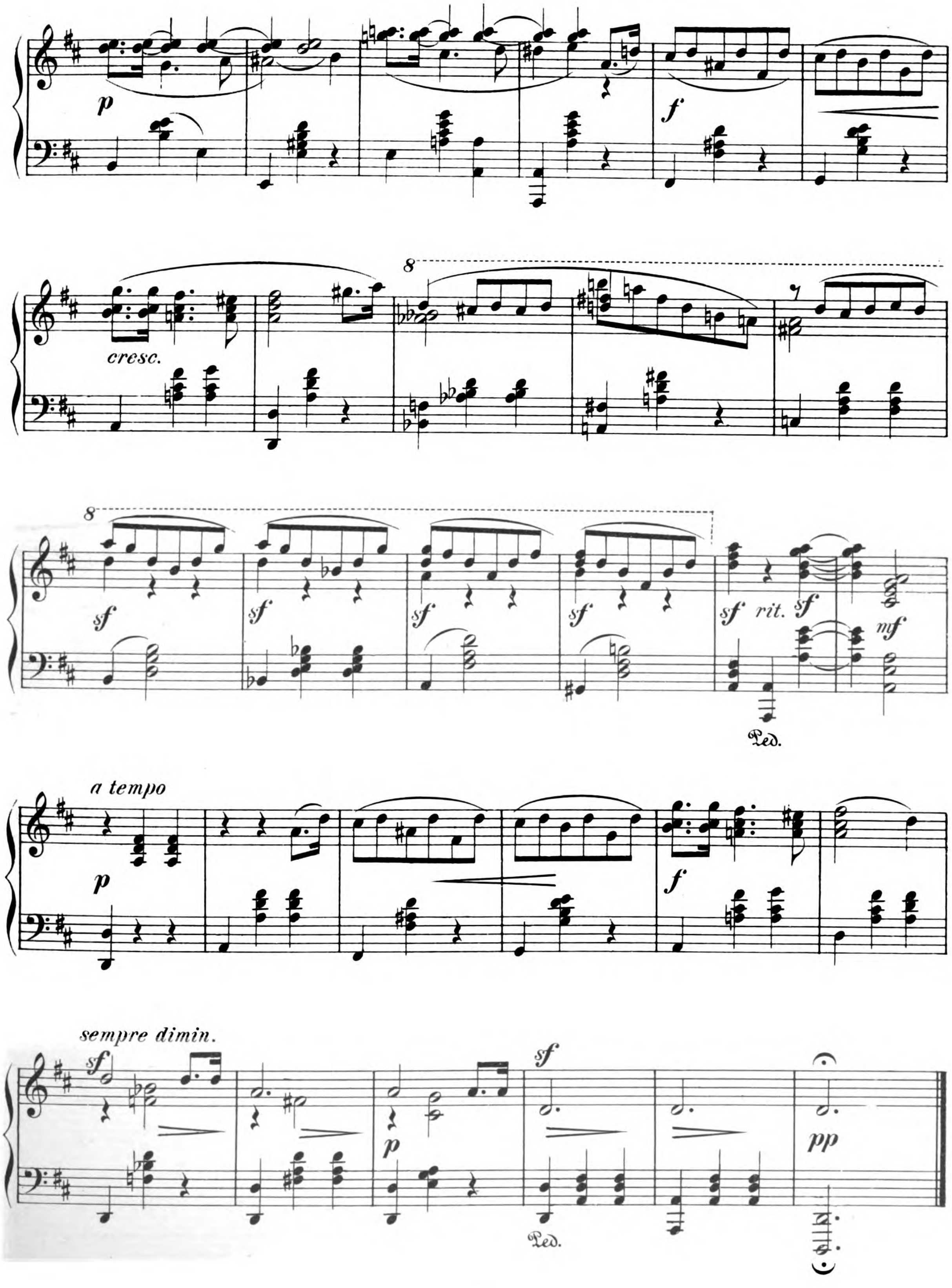
Langsamer Walzer.

Carl Grammann, Op. 54 No 5.

Gemächliches Walzer = Zeitmass.
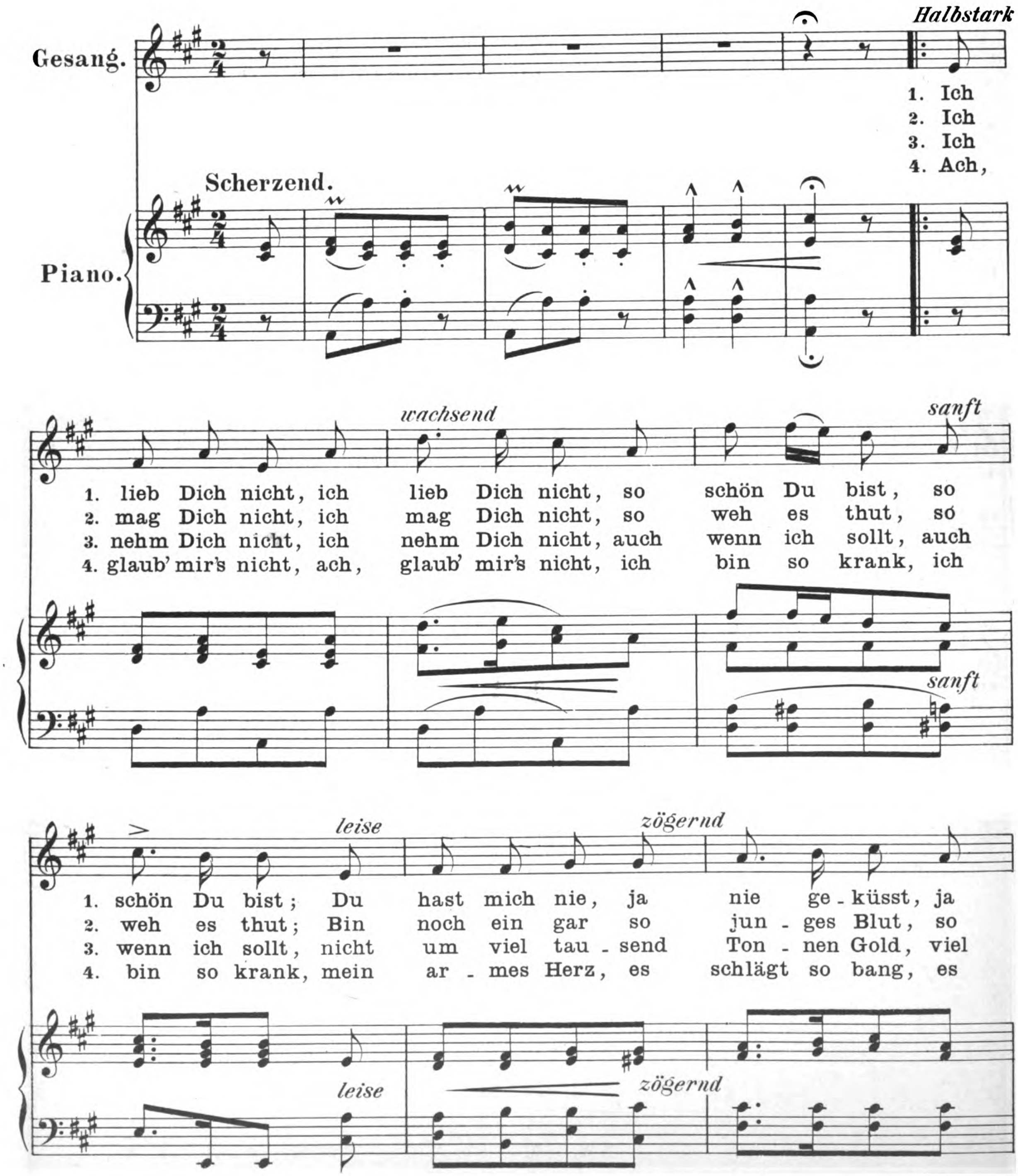



p
cresc.
f
sf
p
dolce
mf
espress.
f
p
cresc.
f
sf
p
dolce
mf
Animato
f
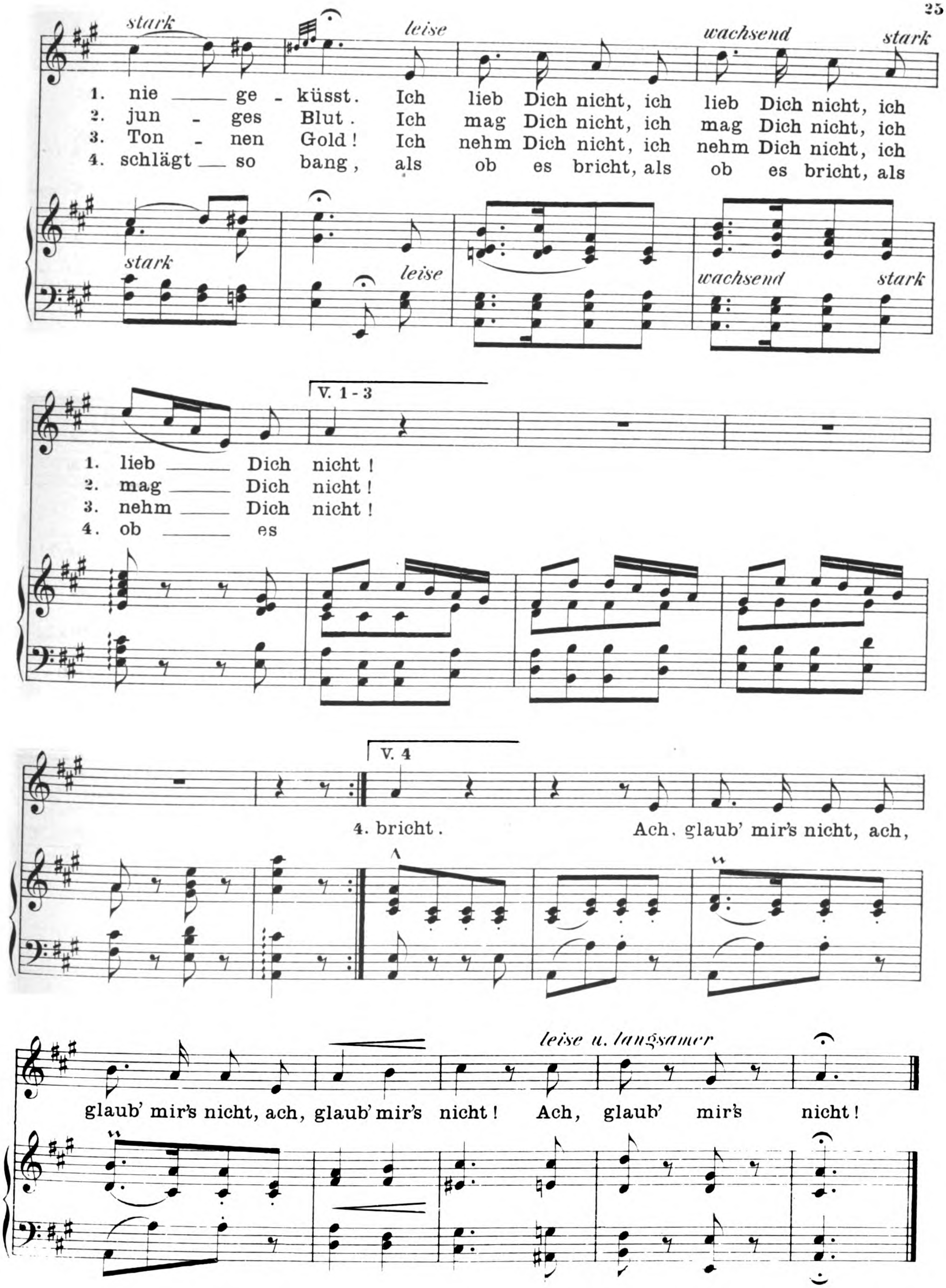

p
f
cresc.
8
sf
rit.
mf
Ped.
a tempo
sempre dimin.
pp

Waldteufelei.

M. Nicolaus.

Volkmar aus der Aue.
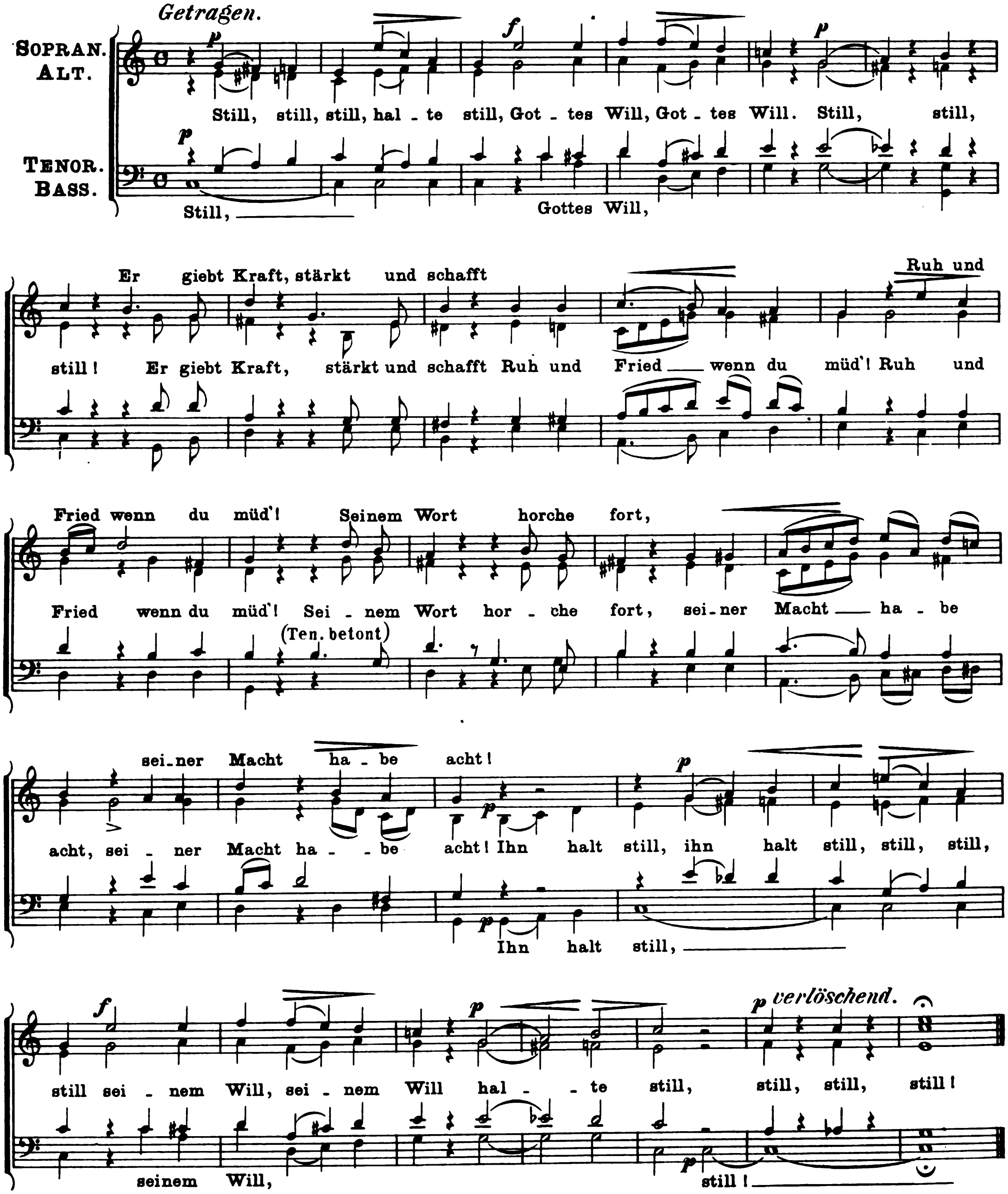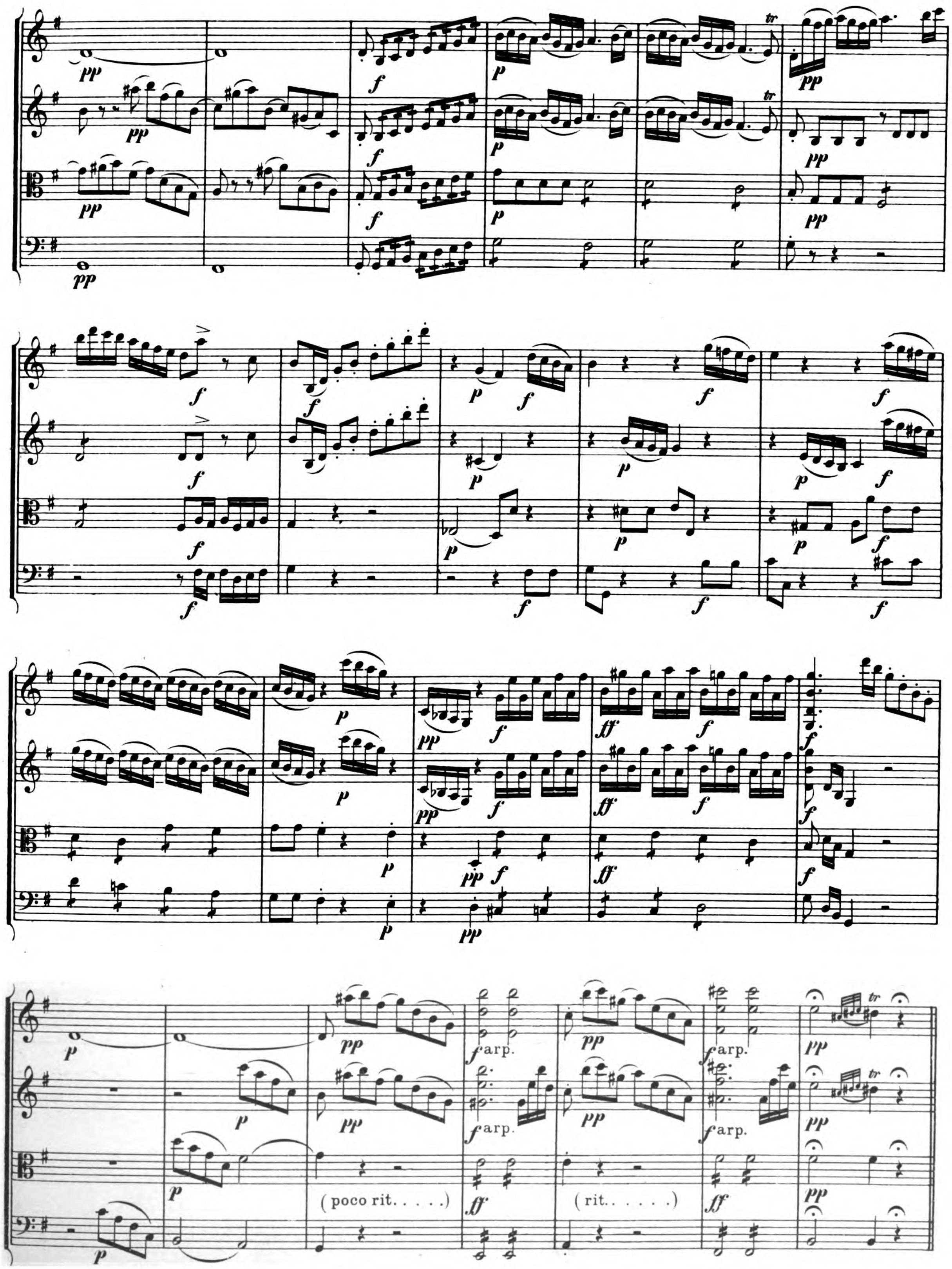



stark
leise
wachsend
stark
1. nie ge - küsst. Ich lieb Dich nicht, ich lieb Dich nicht, ich
2. jun - ges Blut. Ich mag Dich nicht, ich mag Dich nicht, ich
3. Ton - nen Gold! Ich nehm Dich nicht, ich nehm Dich nicht, ich
4. schlägt so bang, als ob es bricht, als ob es bricht, als
V. 1-3
1. lieb Dich nicht!
2. mag Dich nicht!
3. nehm Dich nicht!
4. ob es
V. 4
4. bricht.
Ach, glaub' mir's nicht, ach,
leise u. langsamer
glaub' mir's nicht, ach, glaub' mir's nicht! Ach, glaub' mir's nicht!

Ergebung.
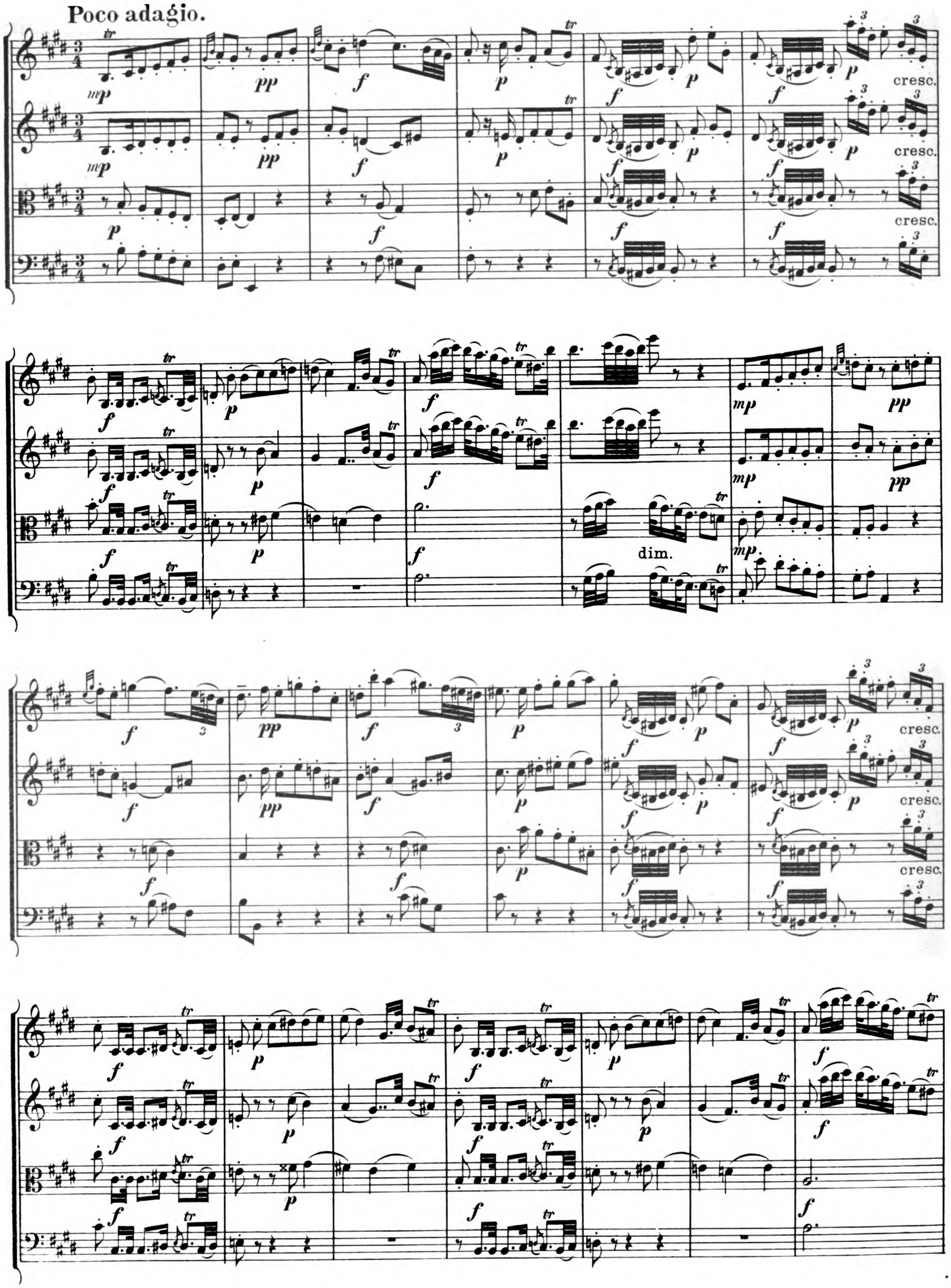
Gedicht von Anna Wünn.
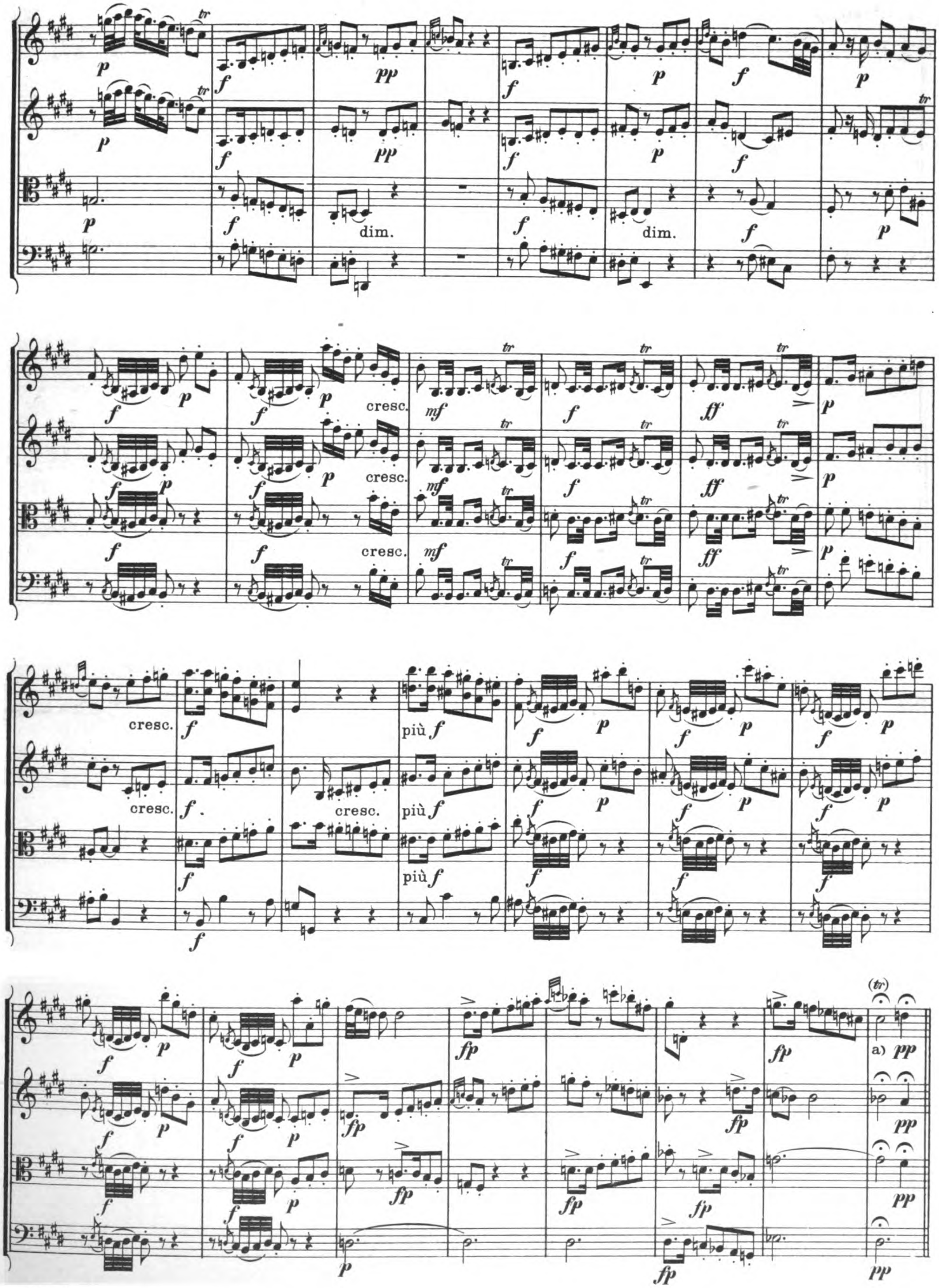
Volkmar Schurig, Op. 55. I.
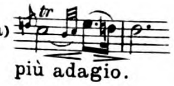



arp.
(poco rit. . . . .)
(rit. . . . . .)
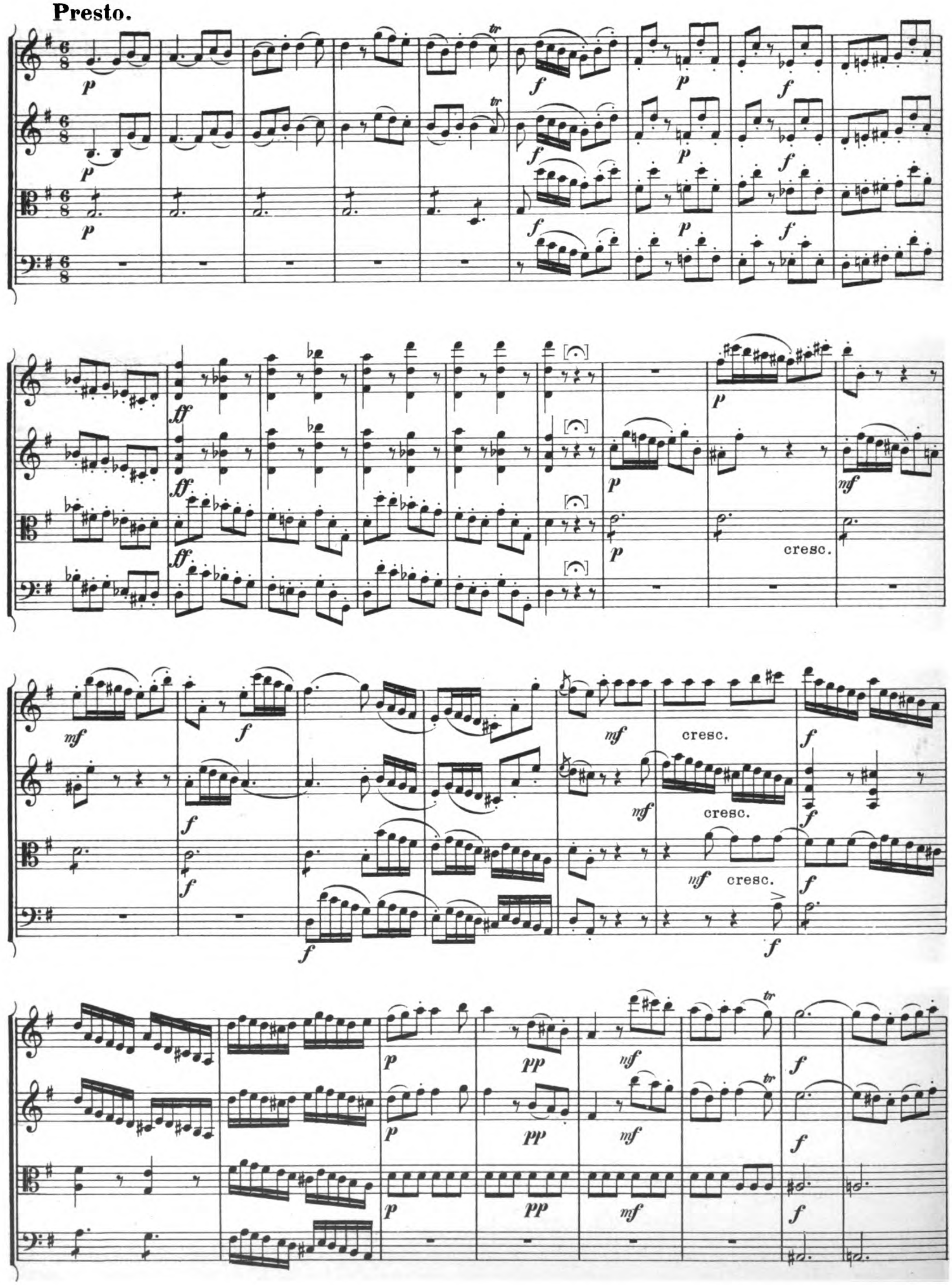
Poco adagio.
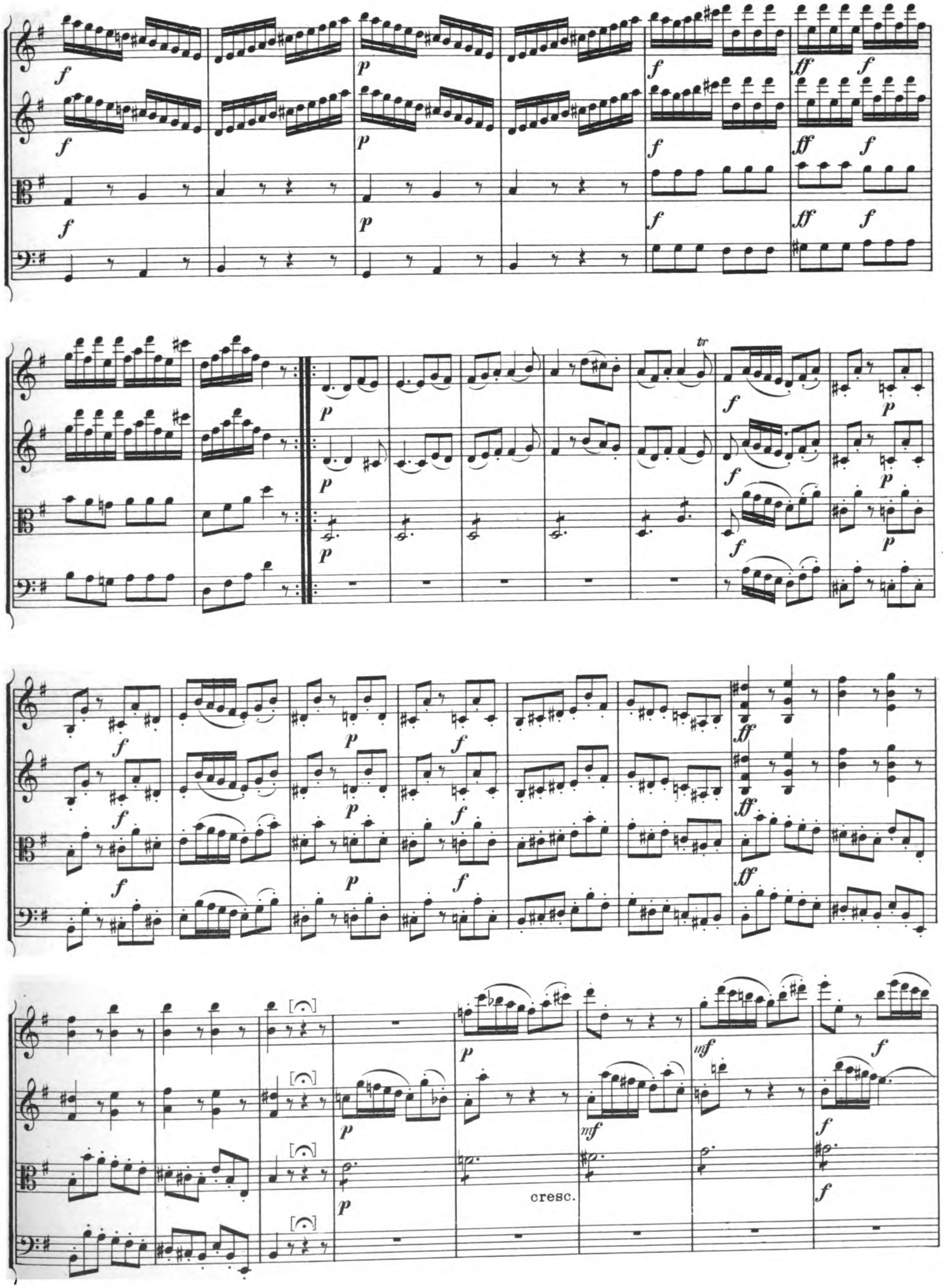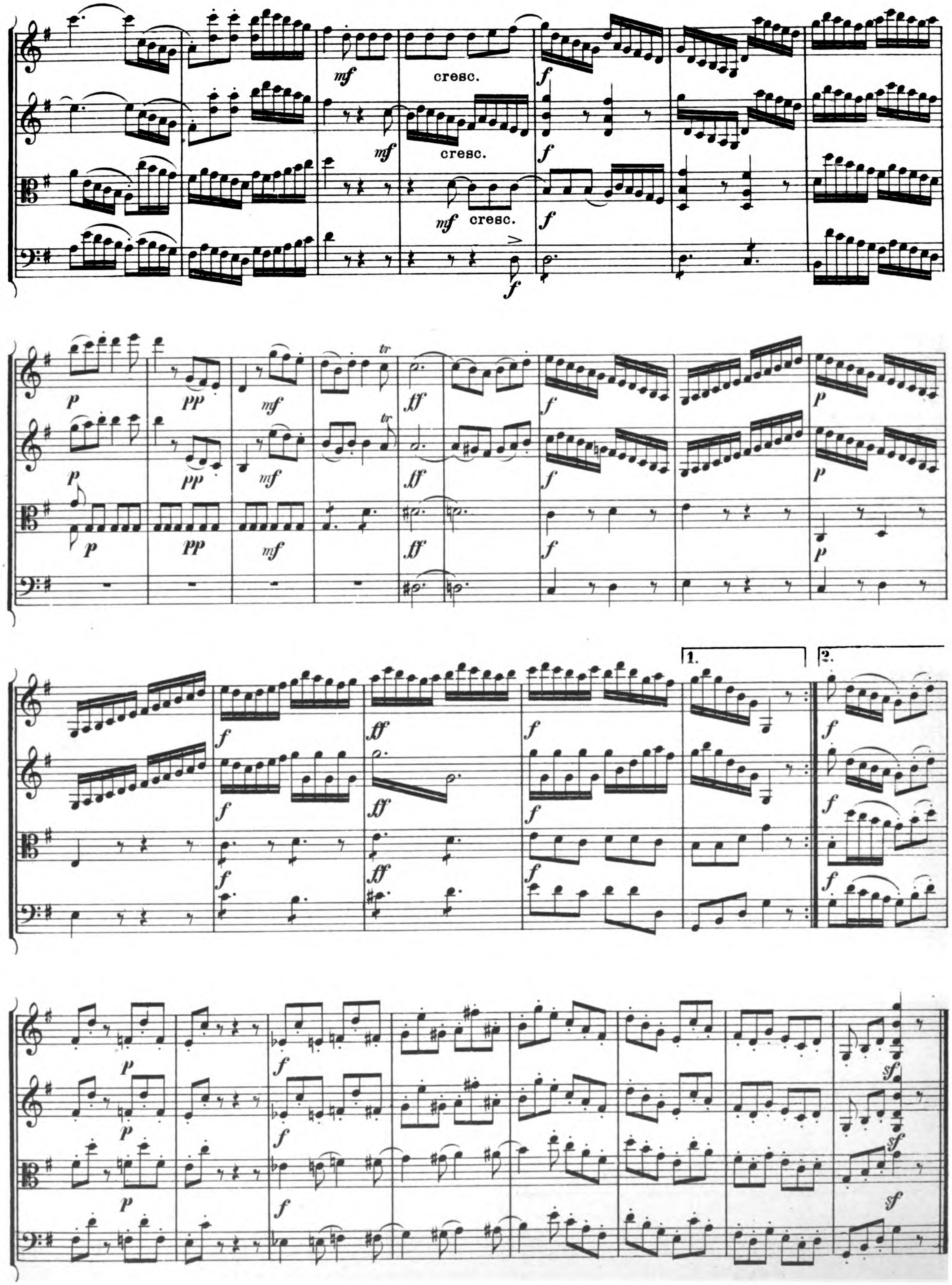



dim.
dim.
cresc.
cresc.
cresc.
mf
ff
cresc.
cresc.
cresc.
più f
più f
più f
fp
pp
a)

a) 
più adagio.

Presto.
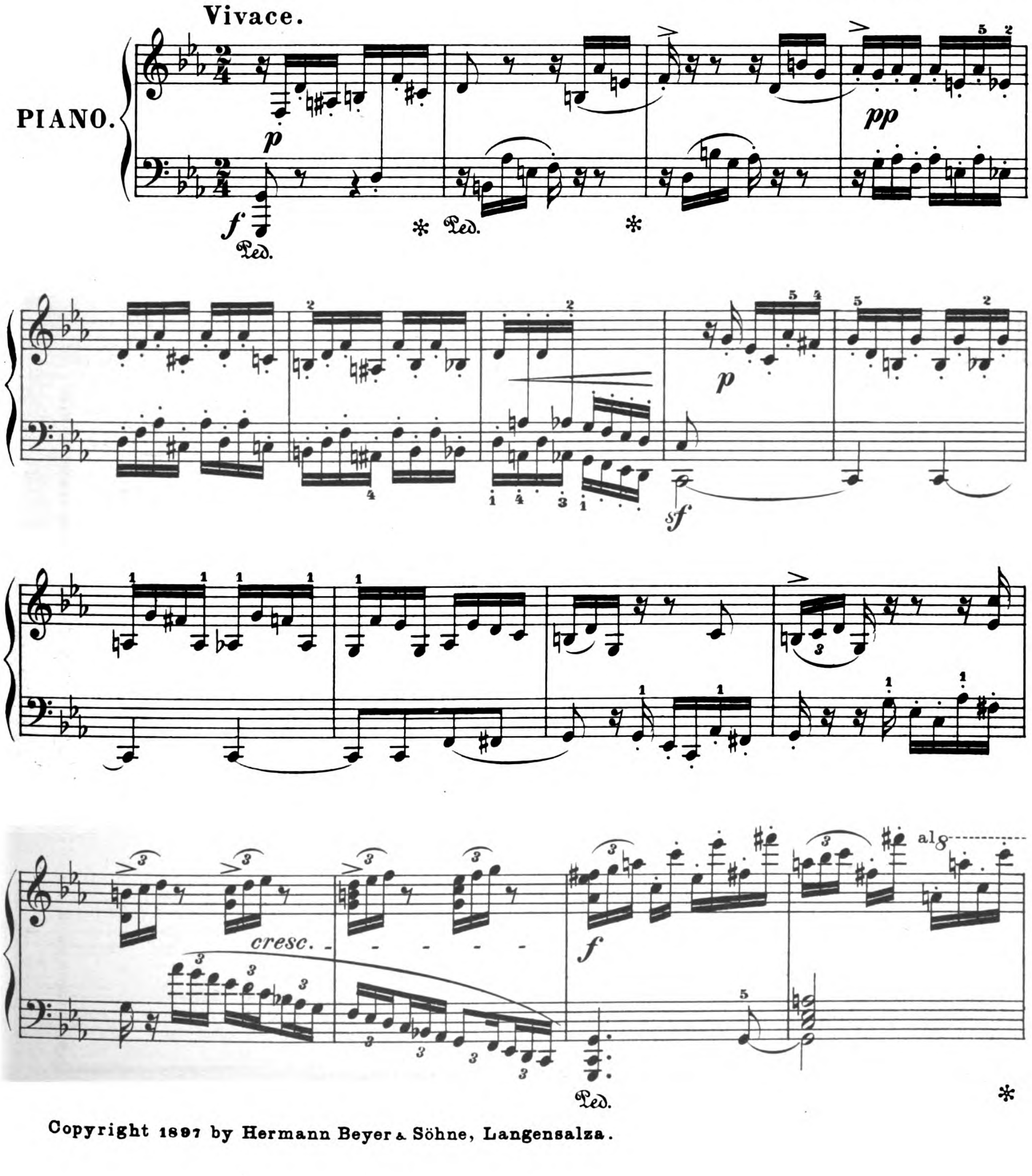



tr
cresc.
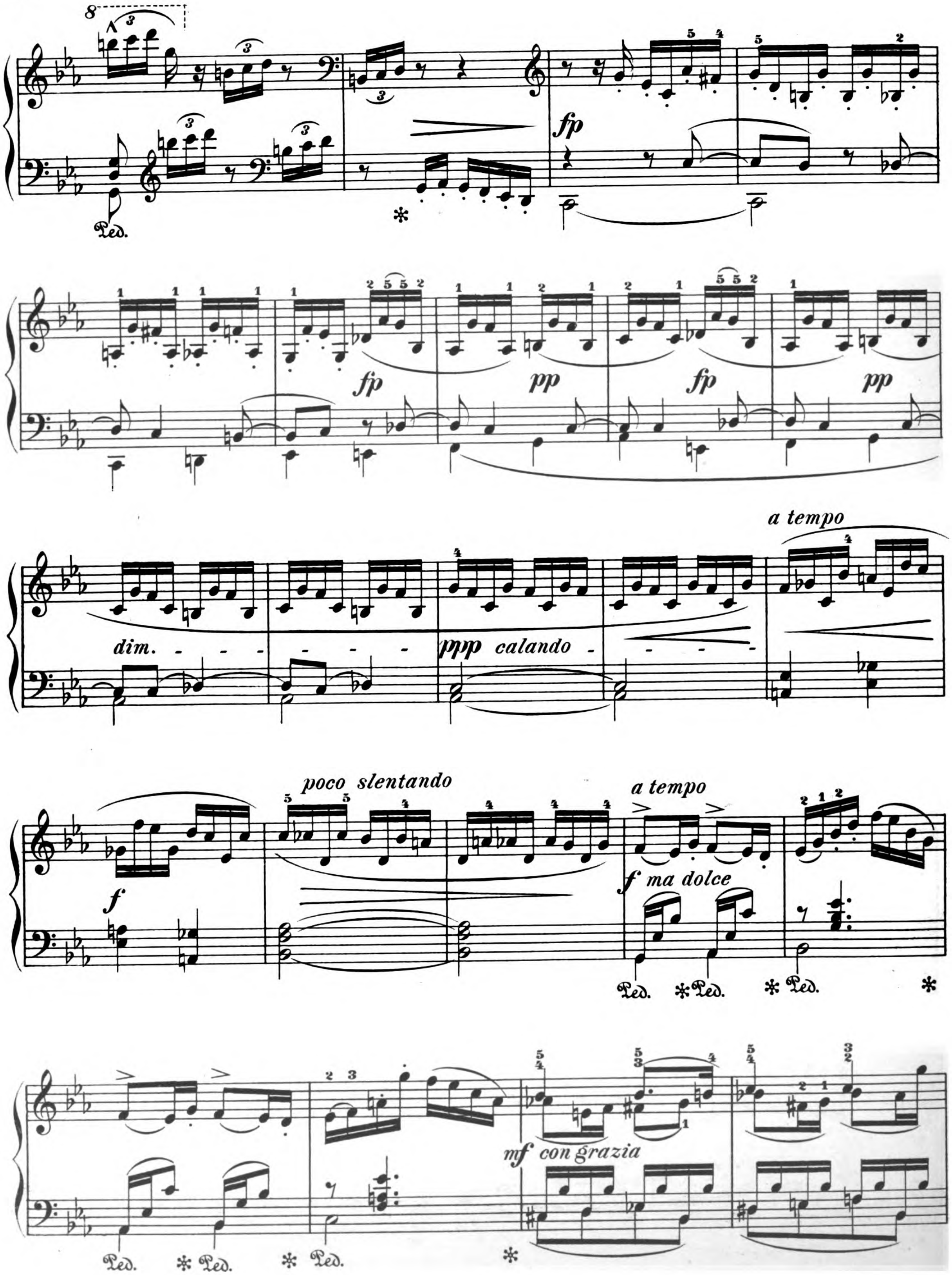

cresc.
cresc.
cresc.
tr
1.
2.
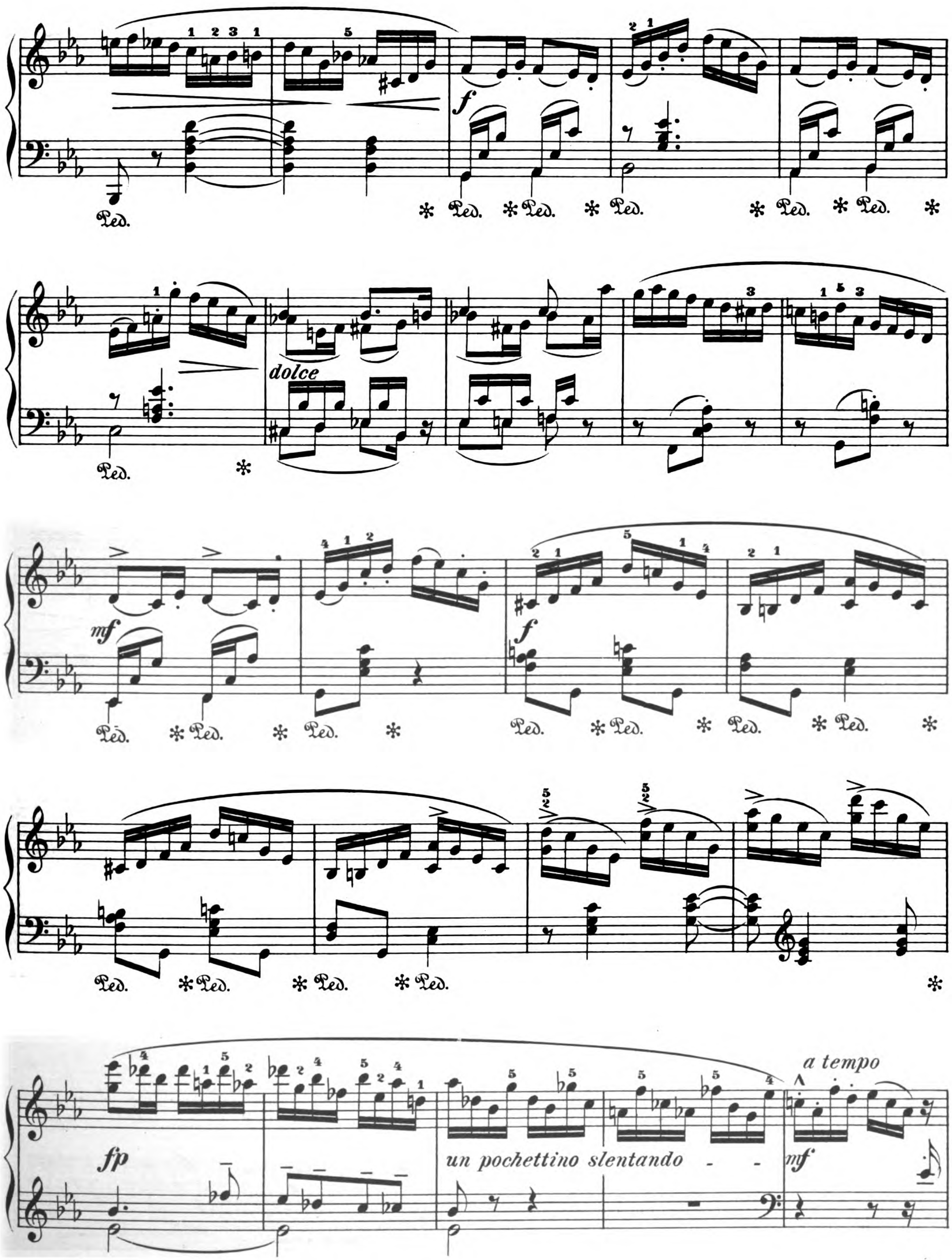
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
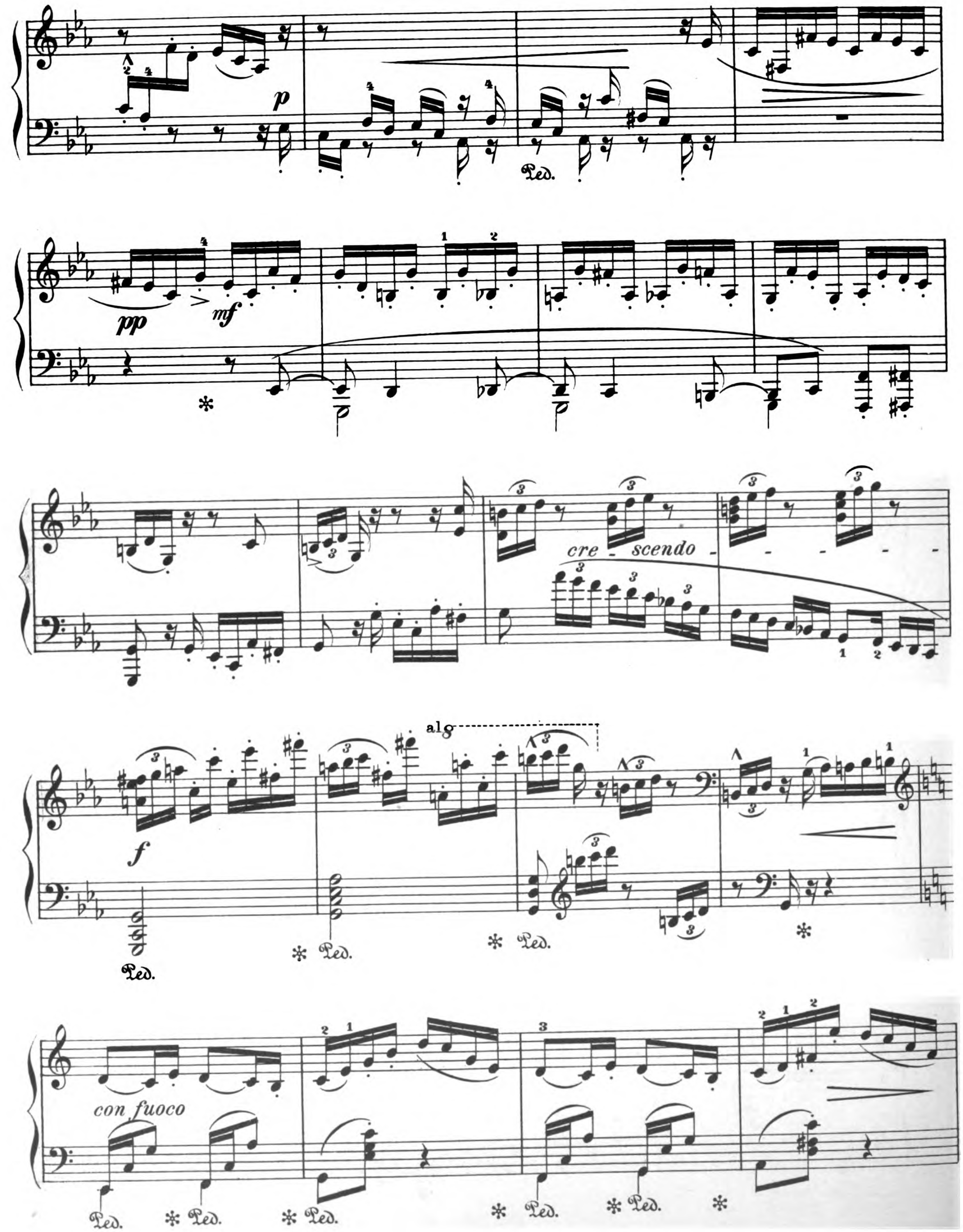
Capricietto.
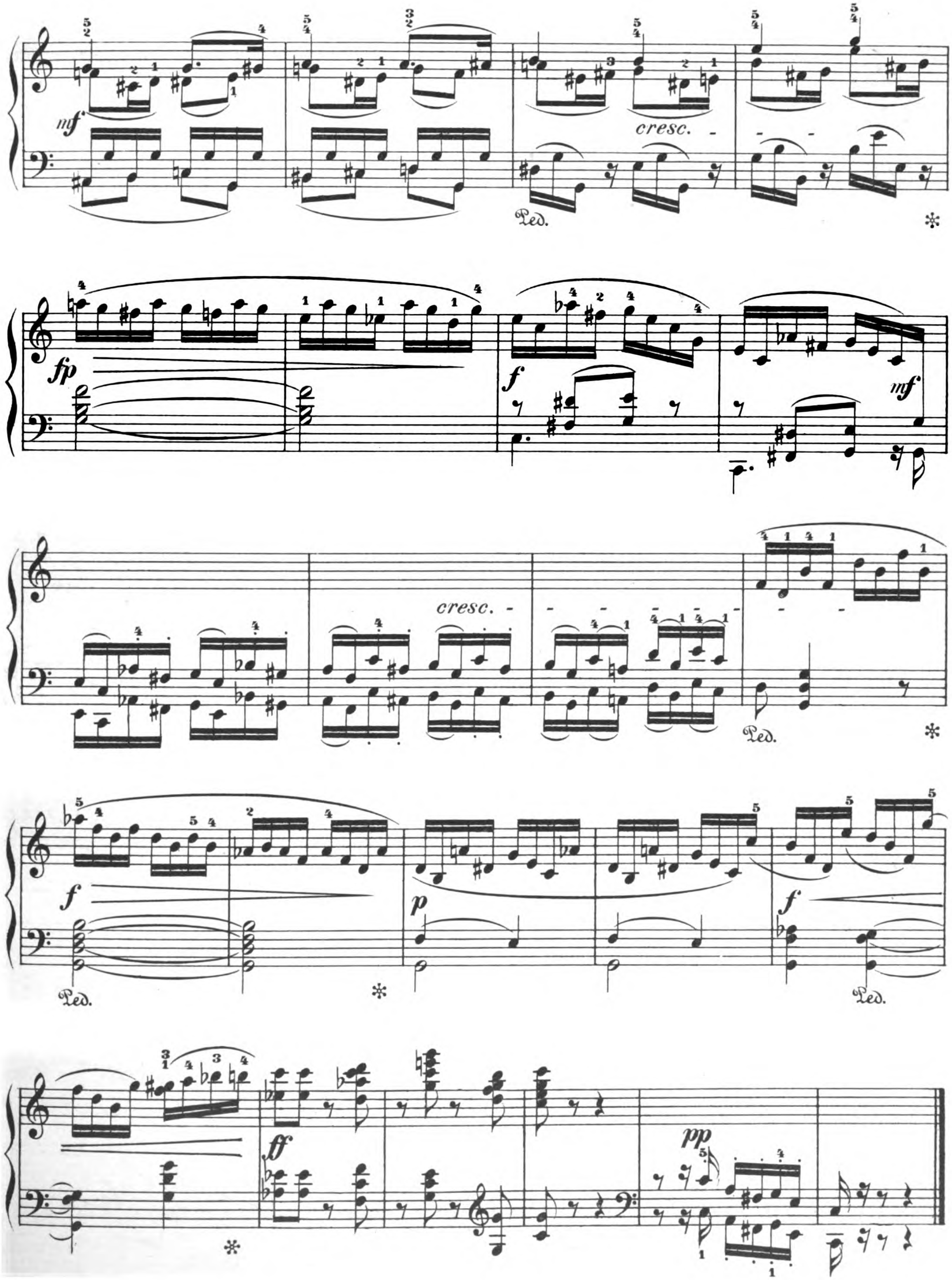
Carl Reinecke, Op. 234 Nº 3.




fp
fp
pp
fp
pp
dim.
ppp calando
a tempo
f
poco slentando
a tempo
f ma dolce
mf con grazia
Ped.
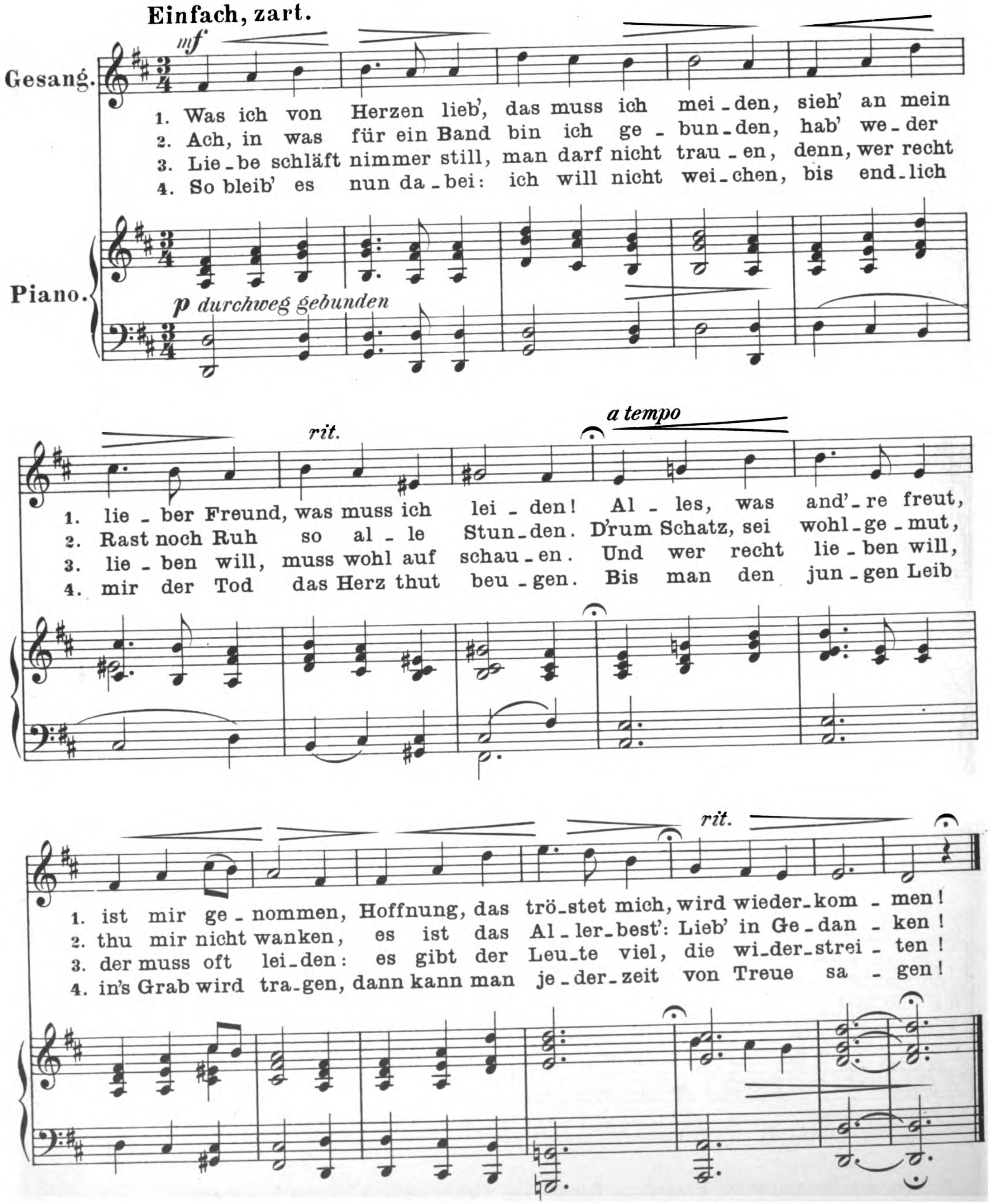

dolce
un pochettino slentando
a tempo


p
pp
mf
cre - scendo
f
al 8
con fuoco
Ped.


mf
cresc.
Ped.
fp
f
mf
cresc.
Ped.
f
Ped.
p
f
Ped.
ff
pp
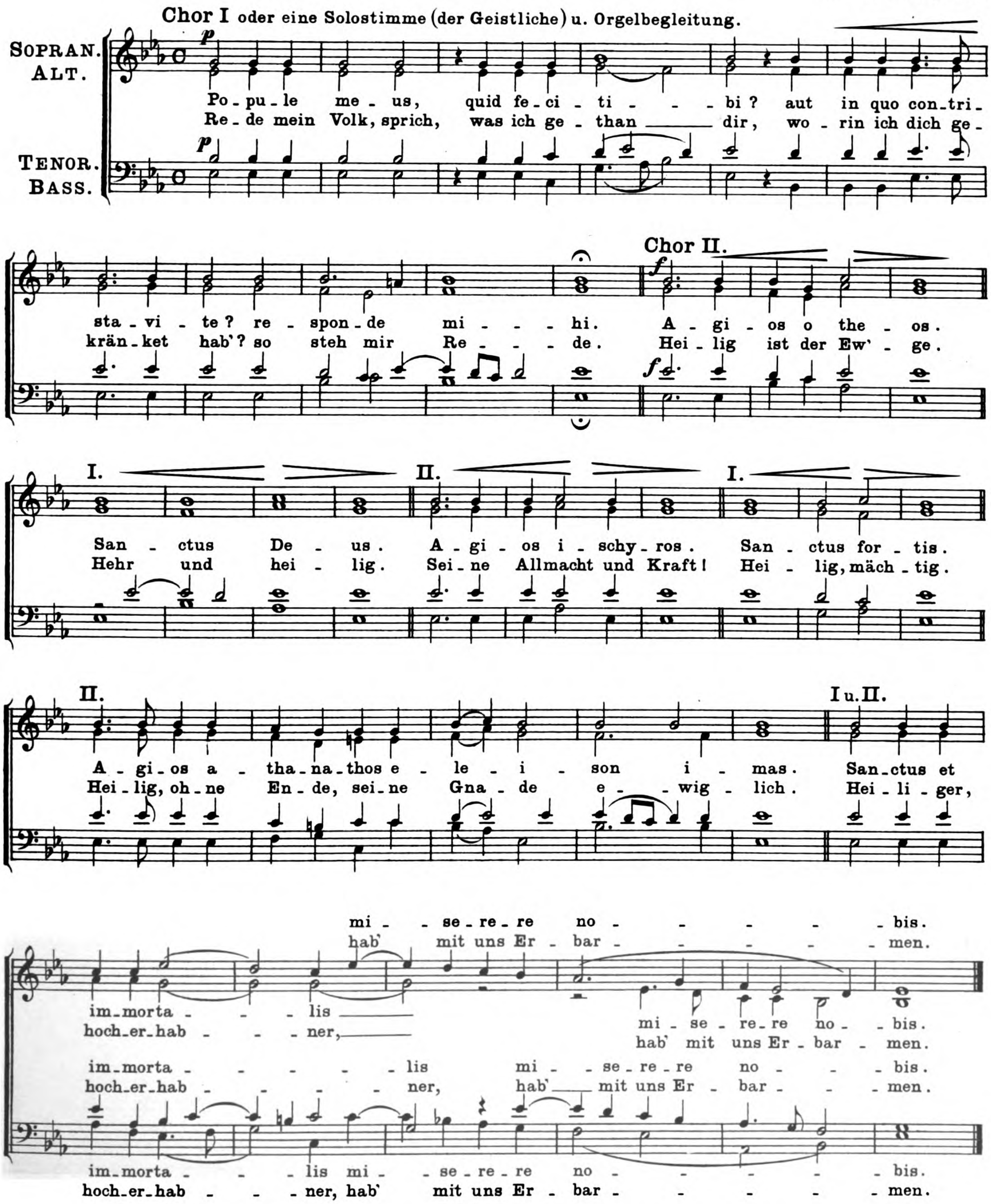
Altes Volkslied.

Rob. Músiol, Op. 56 № 3.



Charfreitag.
Improperien (Vorwürfe).
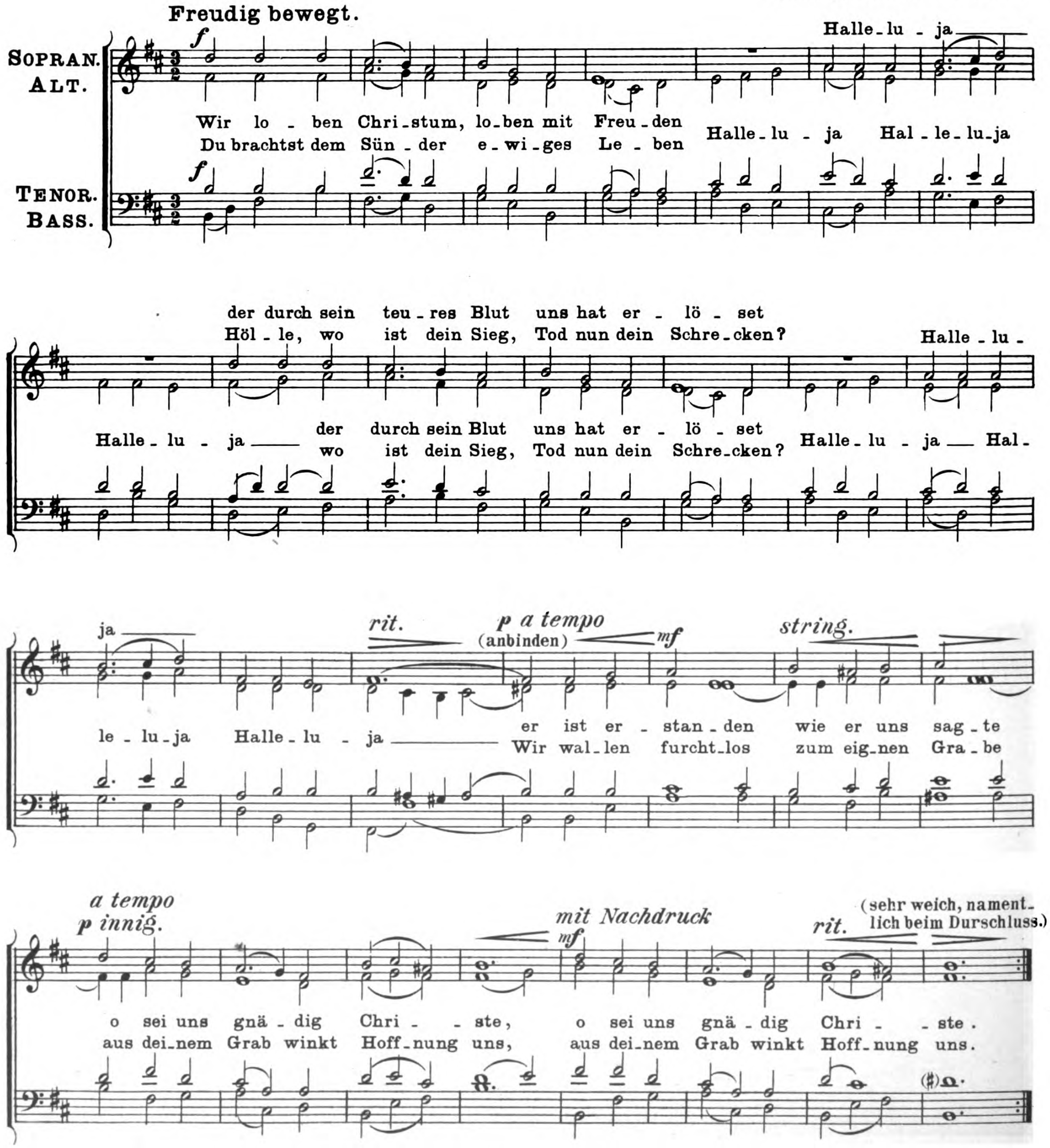
T. Vittoria, 1550.



Der deutsche Text nach Dr. Herzog. — Der Gesang wird meistens 2 Mal durchgesungen.

Ostergesang.

Choralmelodie a. d. 17. Jahrh.
vierst. gesetzt v. E. Rabich.
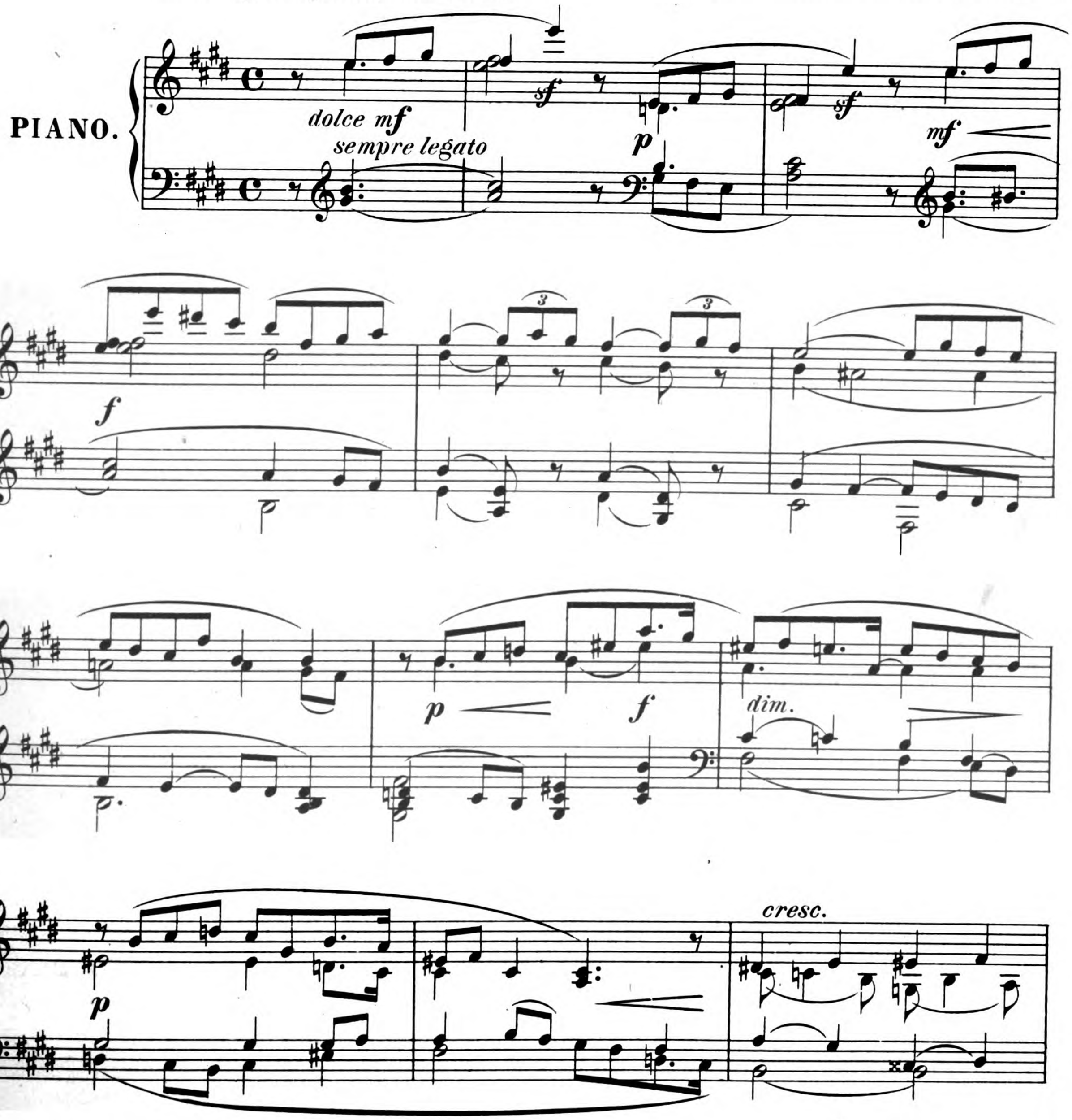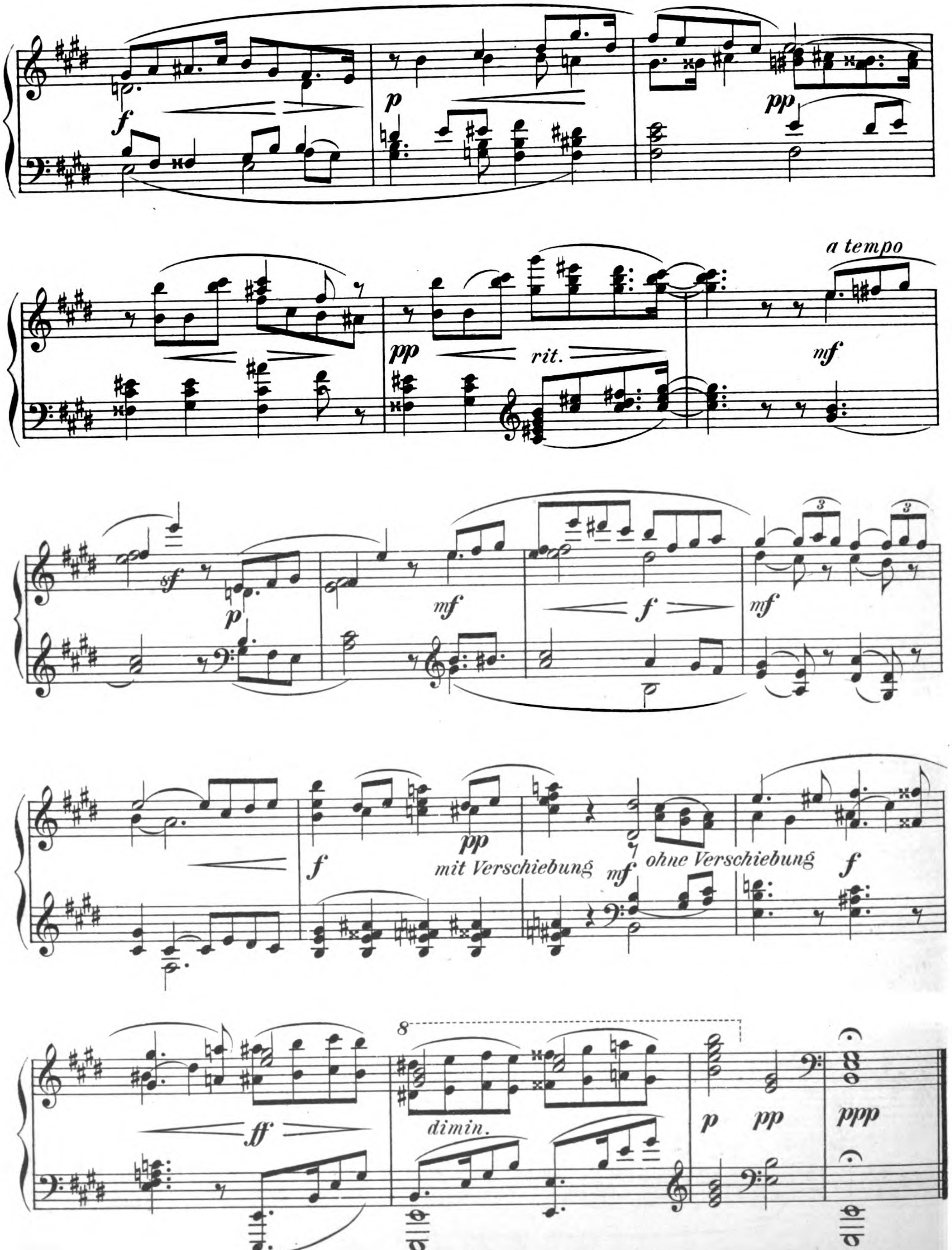


Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Ad astra.

Mässig langsam, verklärt.

Carl Grammann, Op. 54 № 4.
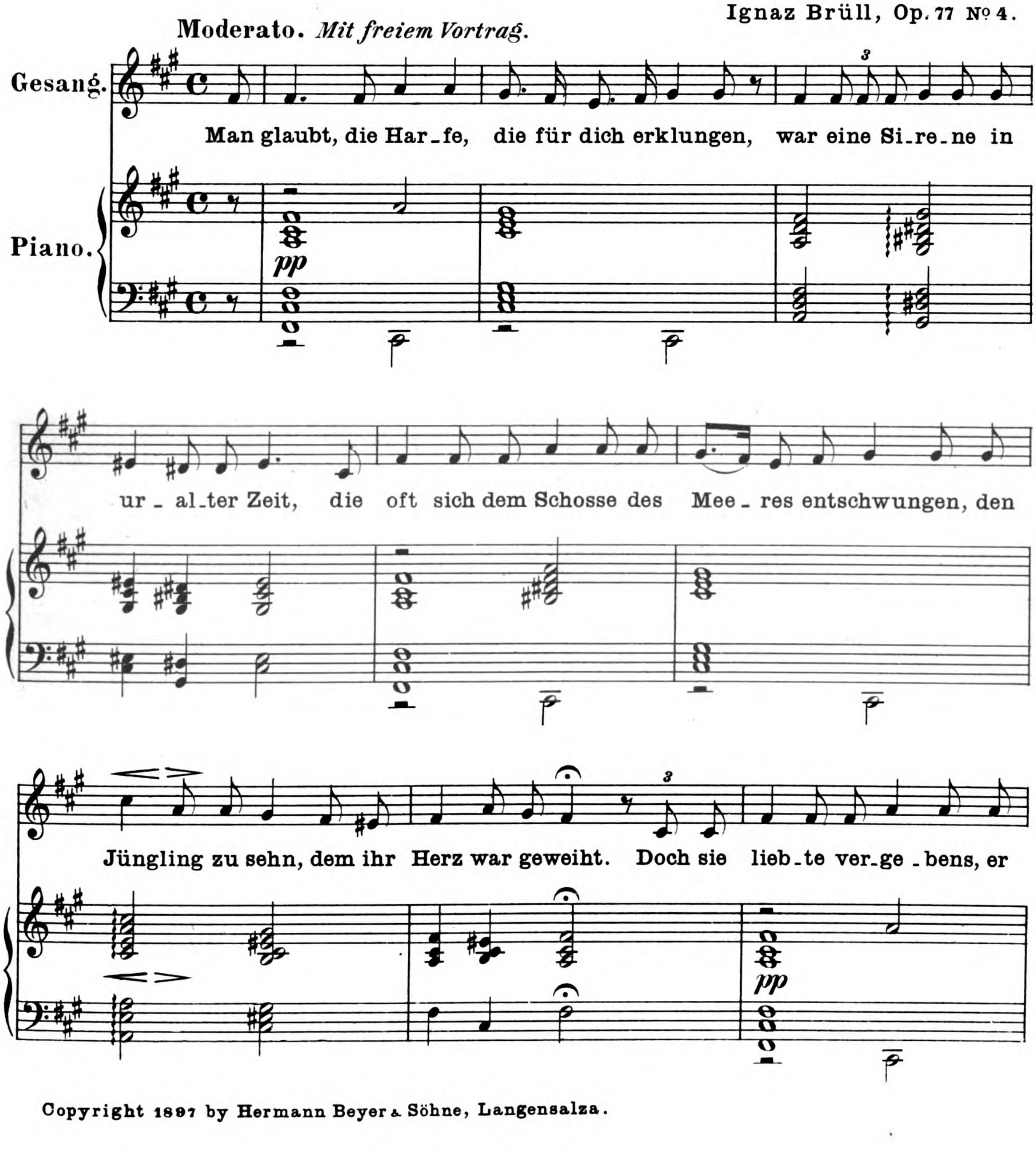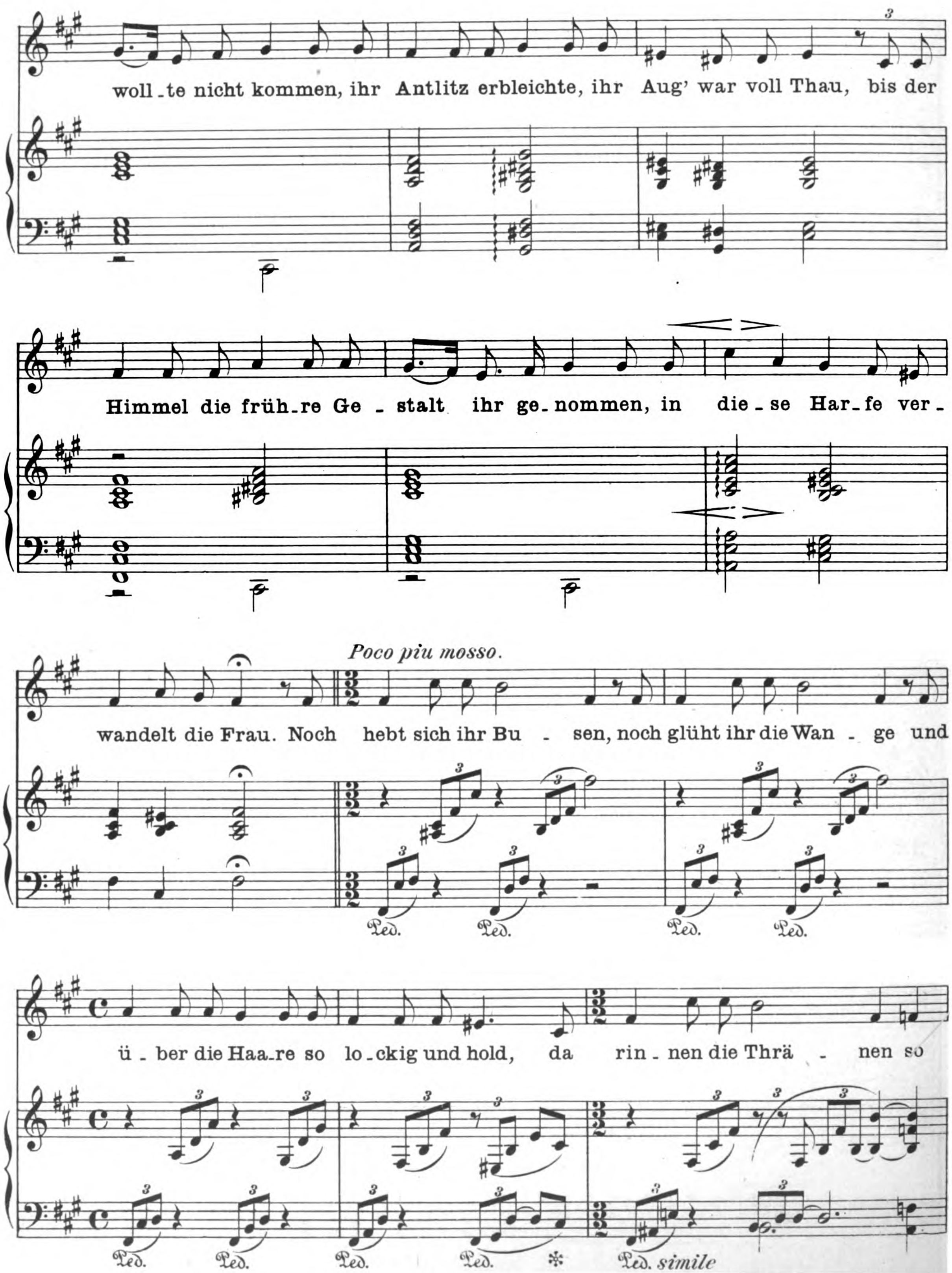



a tempo
rit.
mit Verschiebung
ohne Verschiebung
dimin.
sempre Ped.
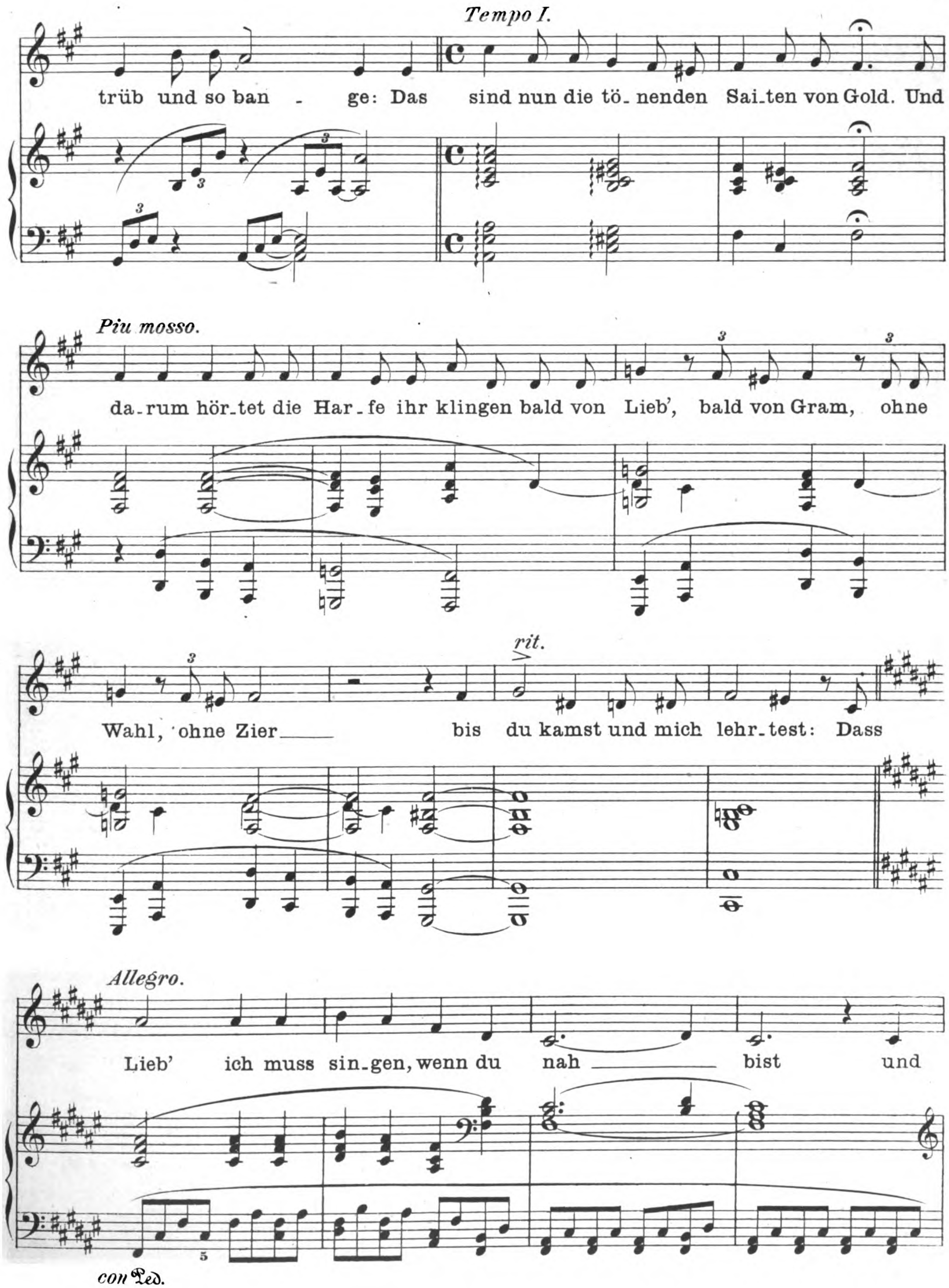
Die Harfe, die für dich erklungen.
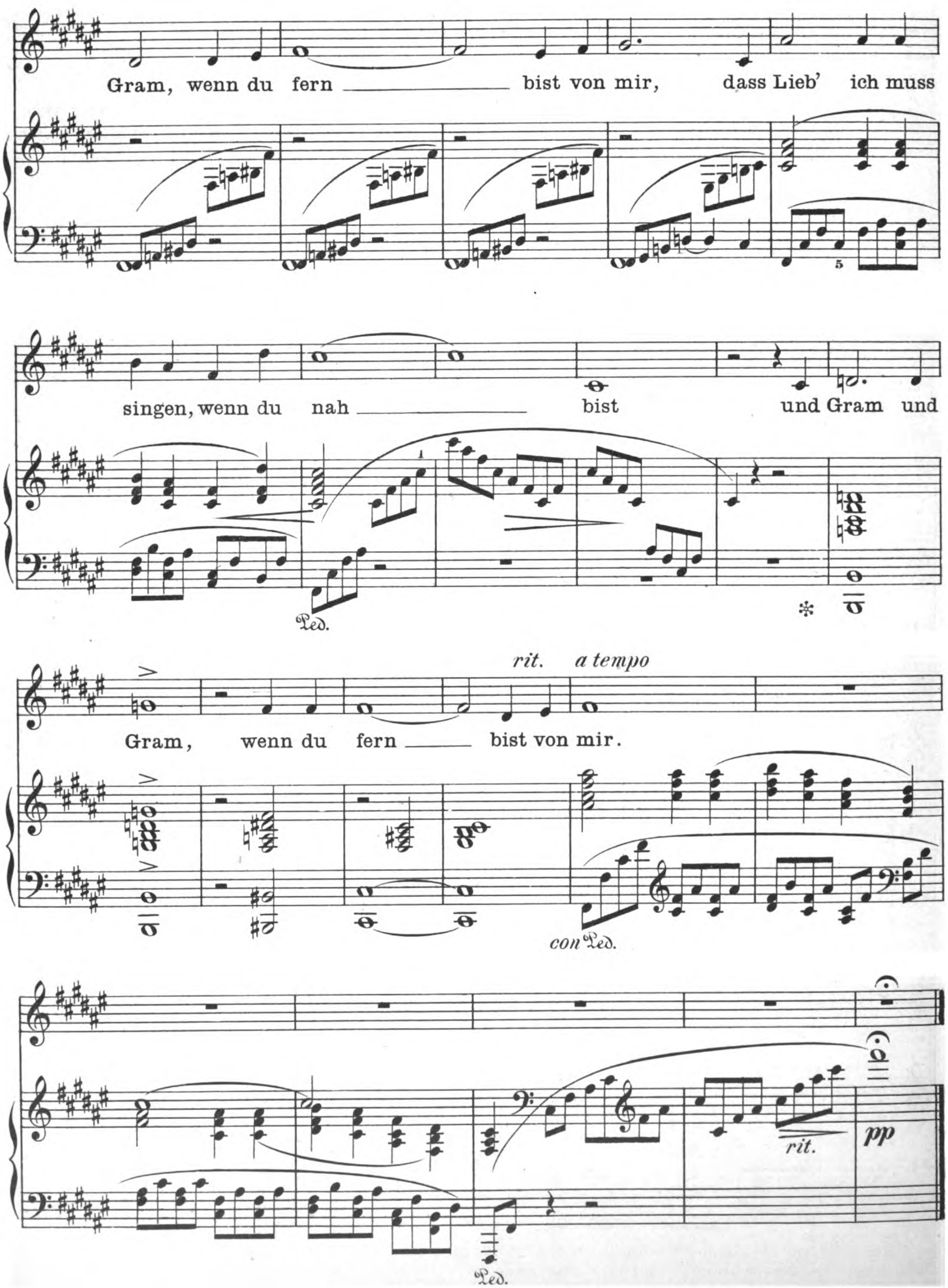
(Thomas Moore.)

Ignaz Brüll, Op. 77 No 4.




woll_te nicht kommen, ihr Antlitz erbleichte, ihr Aug' war voll Thau, bis der
Himmel die früh_re Ge _ stalt ihr ge_nommen, in die _ se Har_fe ver _
Poco piu mosso.
wandelt die Frau. Noch hebt sich ihr Bu - sen, noch glüht ihr die Wan _ ge und
ü - ber die Haa_re so lo_ckig und hold, da rin _ nen die Thrä - nen so
Ped.
simile
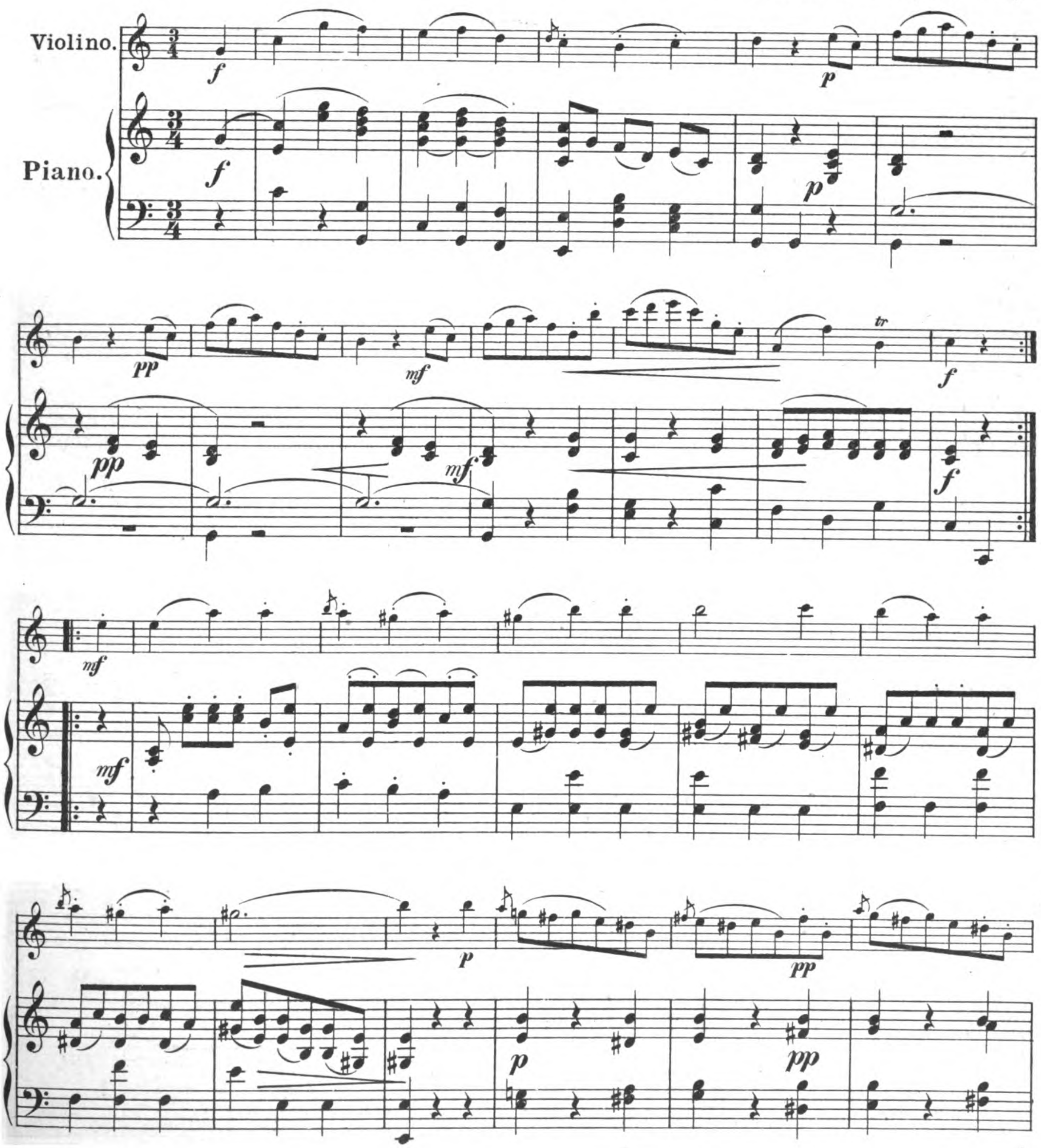

Tempo I.
trüb und so ban - ge: Das sind nun die tö_nenden Sai_ten von Gold. Und
Piu mosso.
da_rum hör_tet die Har_fe ihr klingen bald von Lieb', bald von Gram, ohne
rit.
Wahl, ohne Zier bis du kamst und mich lehr_test: Dass
Allegro.
Lieb' ich muss sin_gen, wenn du nah bist und
con Ped.


Gram, wenn du fern bist von mir, dass Lieb' ich muss
singen, wenn du nah bist und Gram und
Gram, wenn du fern bist von mir.
rit.
a tempo
Ped.
con Ped.
rit.
pp
Ped.
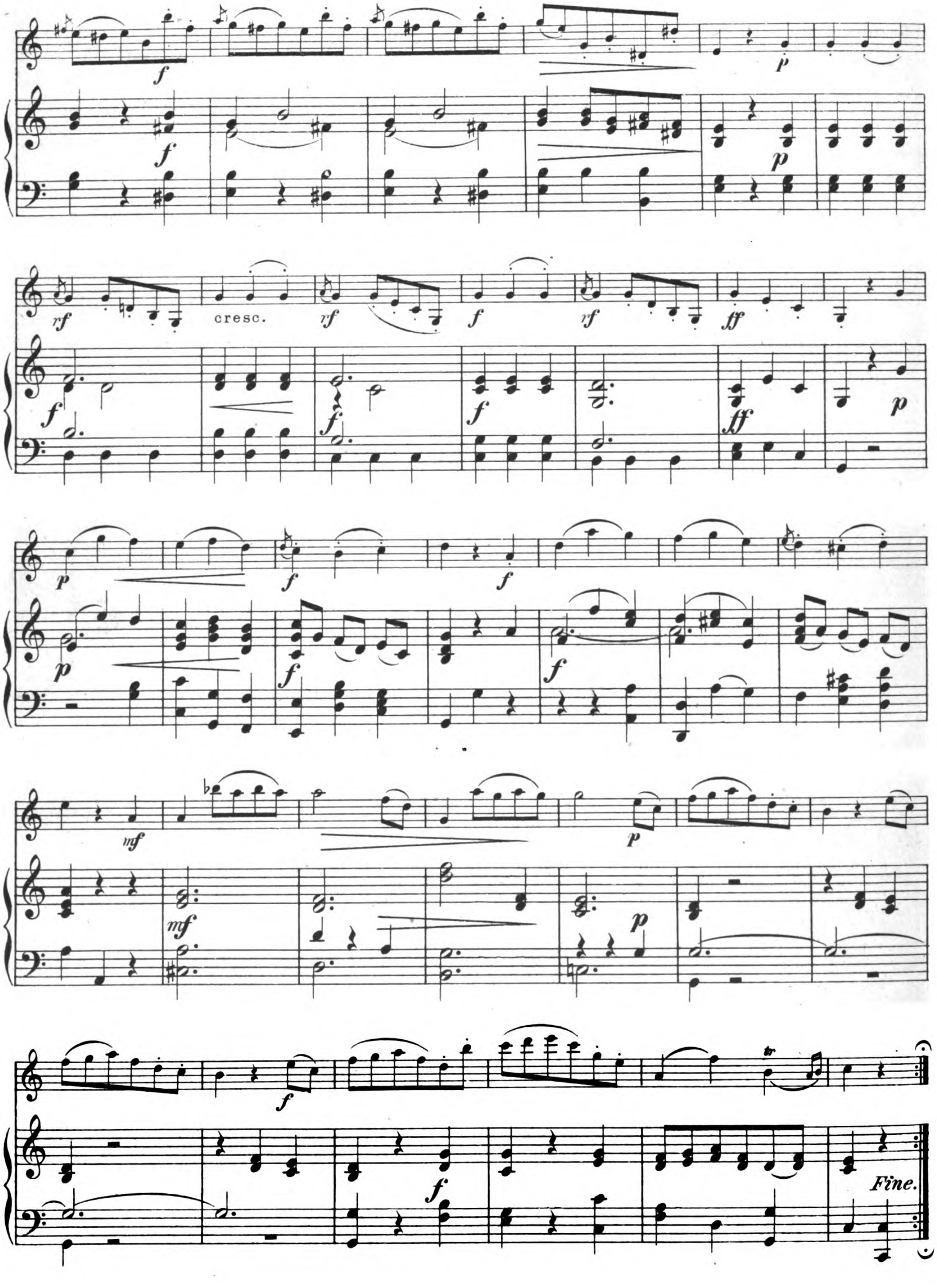
Menuett

aus einem „Notturno“ (Quintett f. 2 Violino, 2 Viola u. Bass) in C-dur.[+)]

Michael Haydn. 17. Februar 1773.
(für Klavier u. Violine bearbeitet von Otto Schmid, Dresden.)



[+)] Bei Joh. André (Offenbach) fälschlich als Op. 88 „Quintetto concertant pour deux Violons, deux Altos et Violoncello von Joseph Haydn“ im Druck erschienen.


cresc.
Fine.
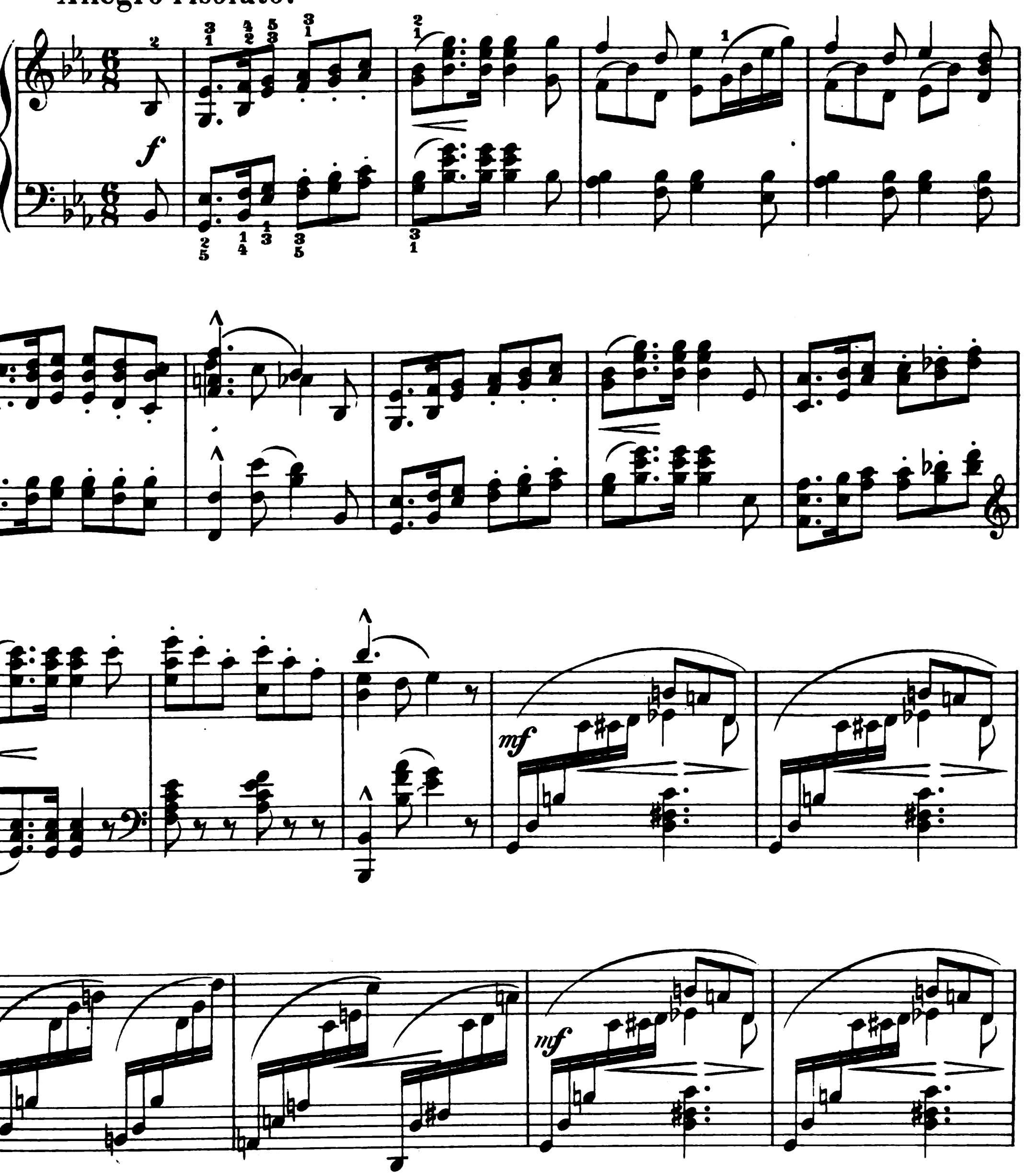
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
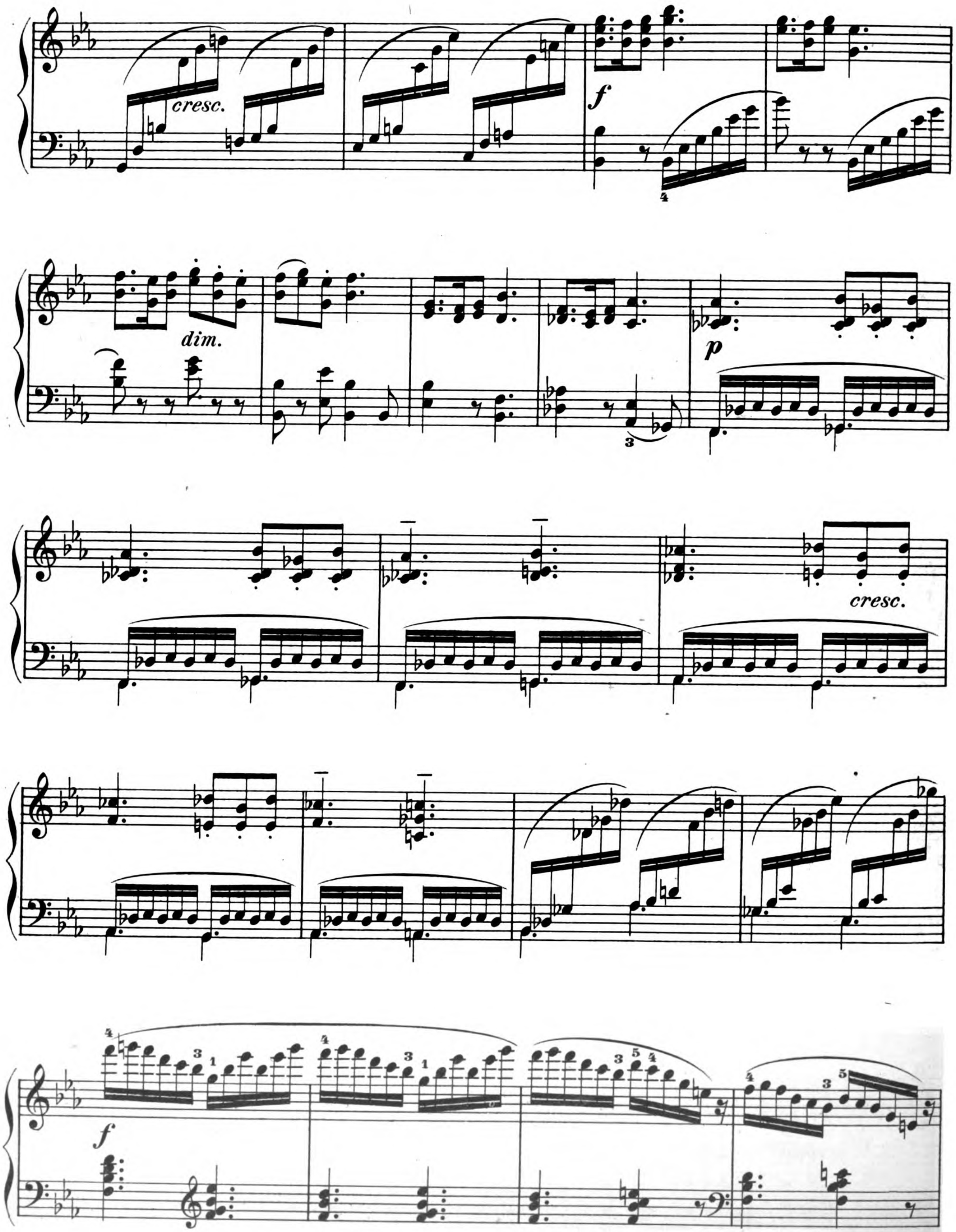
Im Walde.
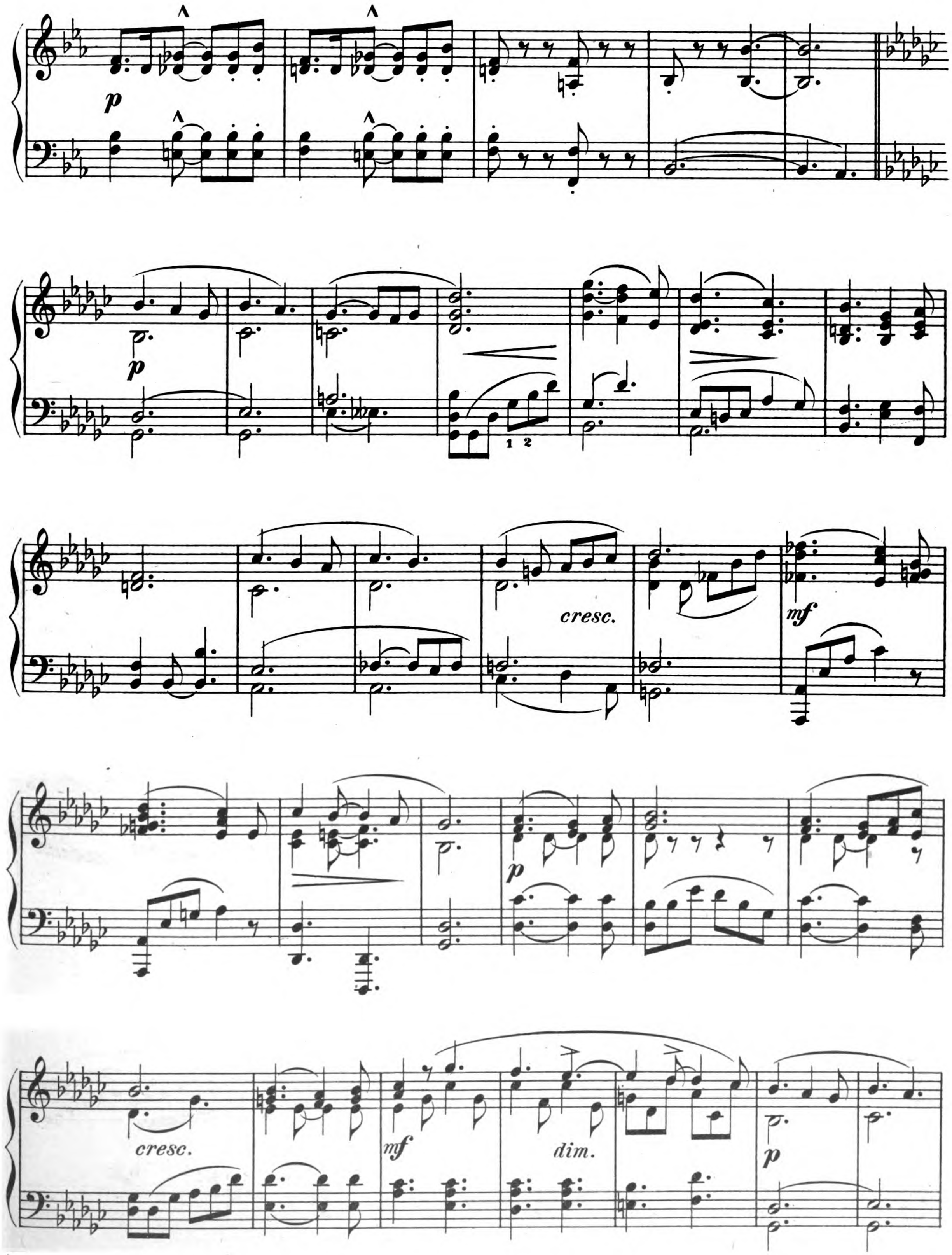
Heinrich Hofmann, Op. 124 Nº 1.
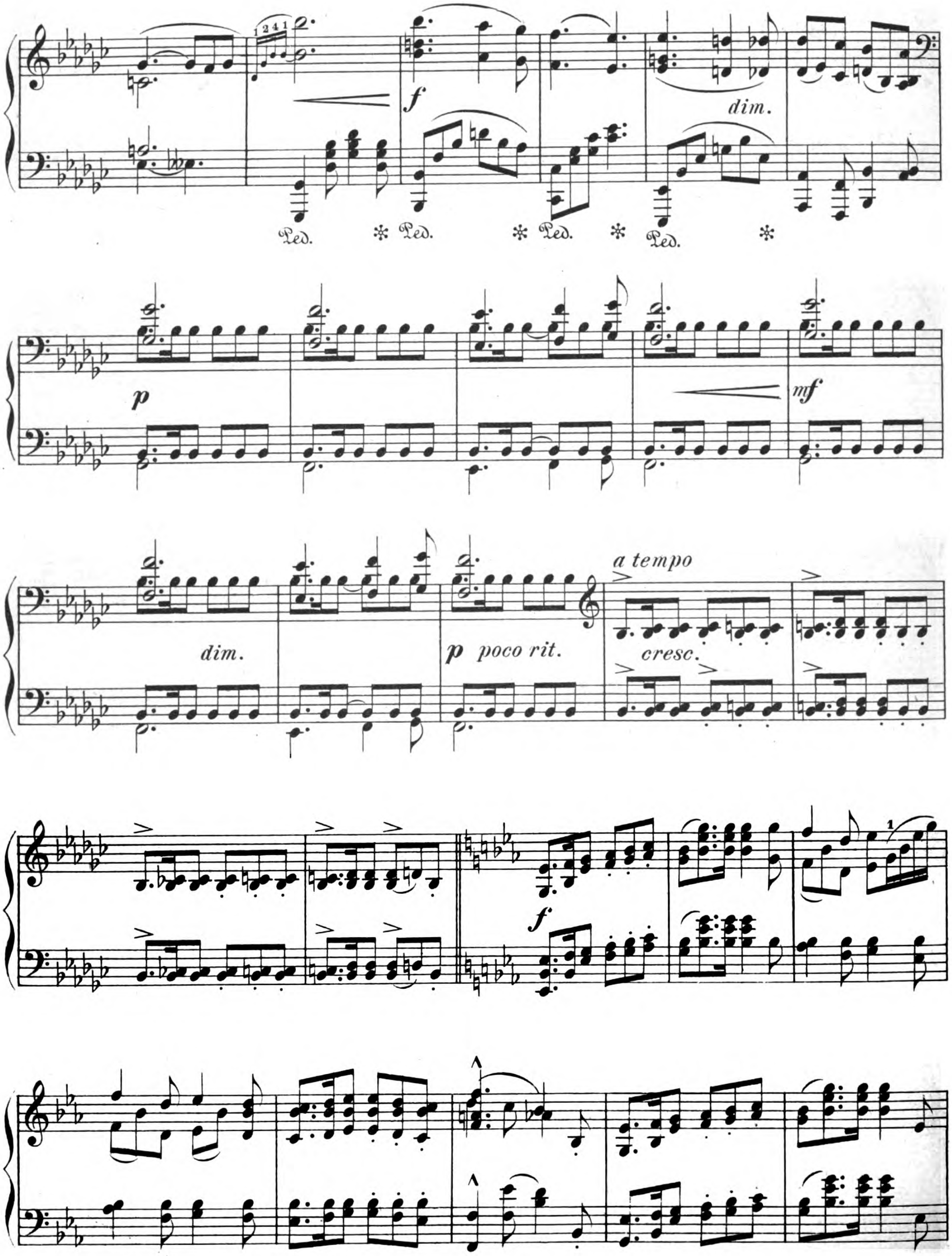
Allegro risoluto.
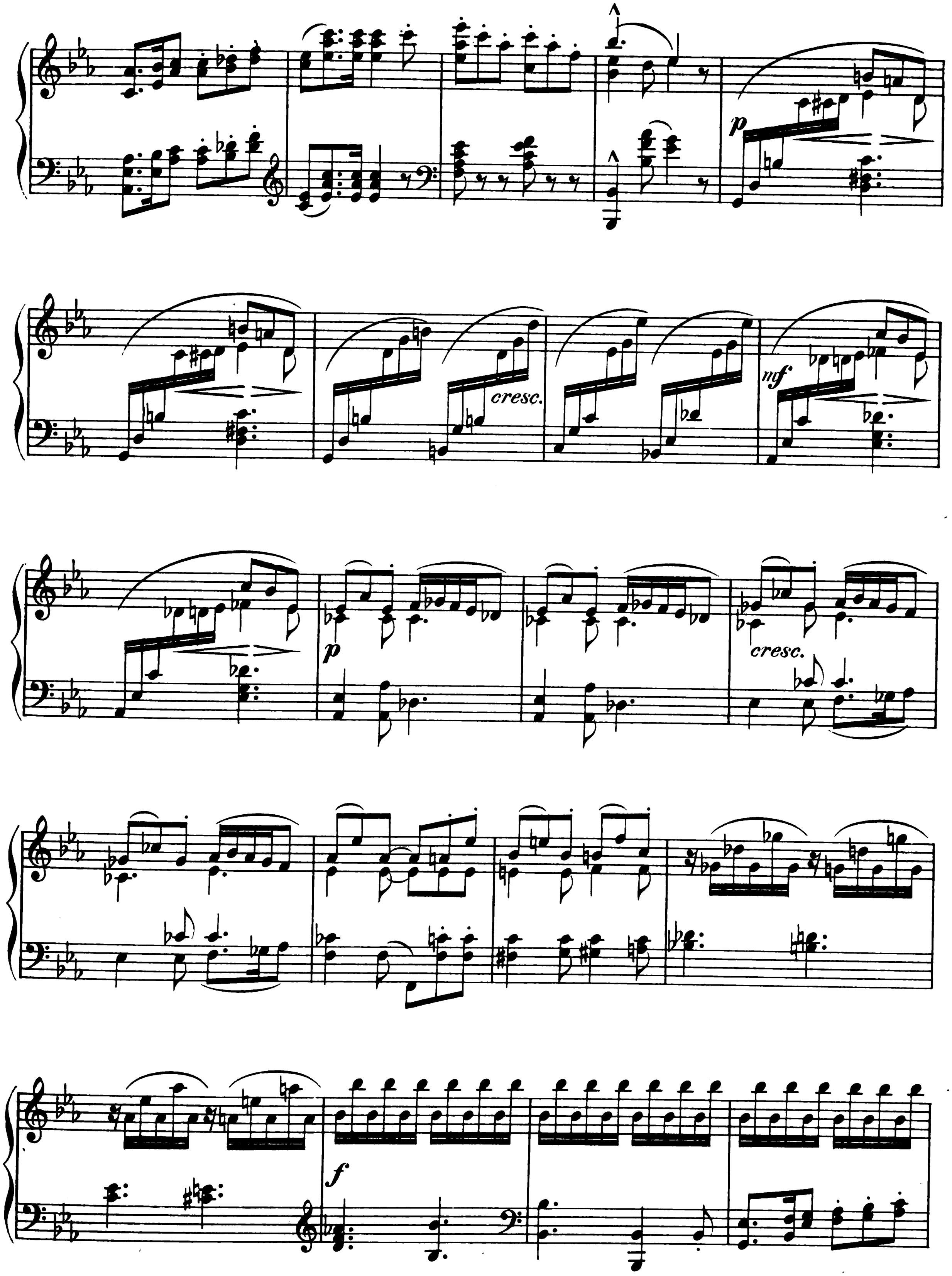
PIANO.
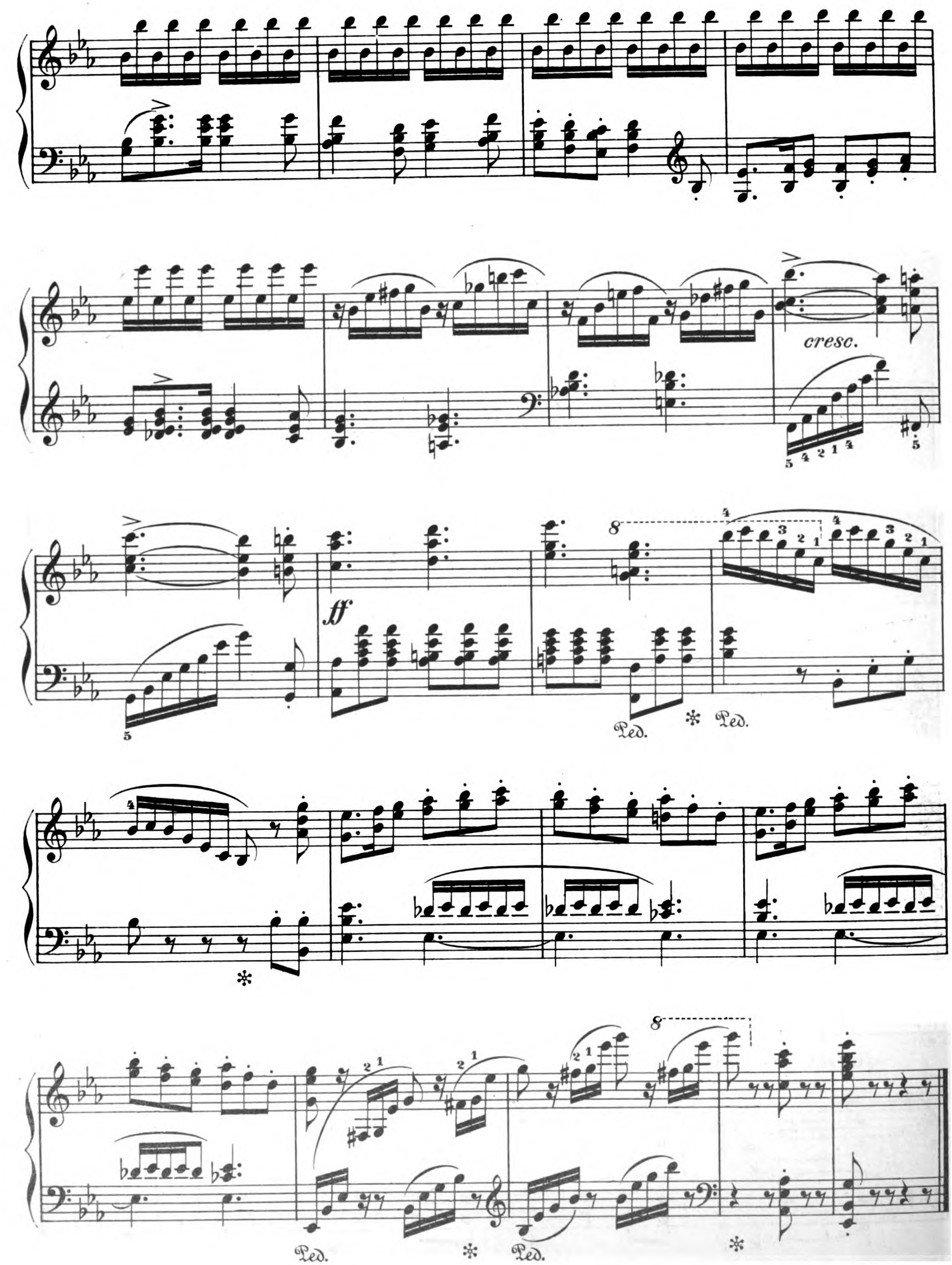



cresc.
f
dim.
p
cresc.
f


p
p
1 2
cresc.
mf
p
cresc.
mf
dim.
p


1 2 4 1
f
dim.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p
mf
dim.
p poco rit.
a tempo
cresc.
f
1


p
cresc.
mf
p
cresc.
f
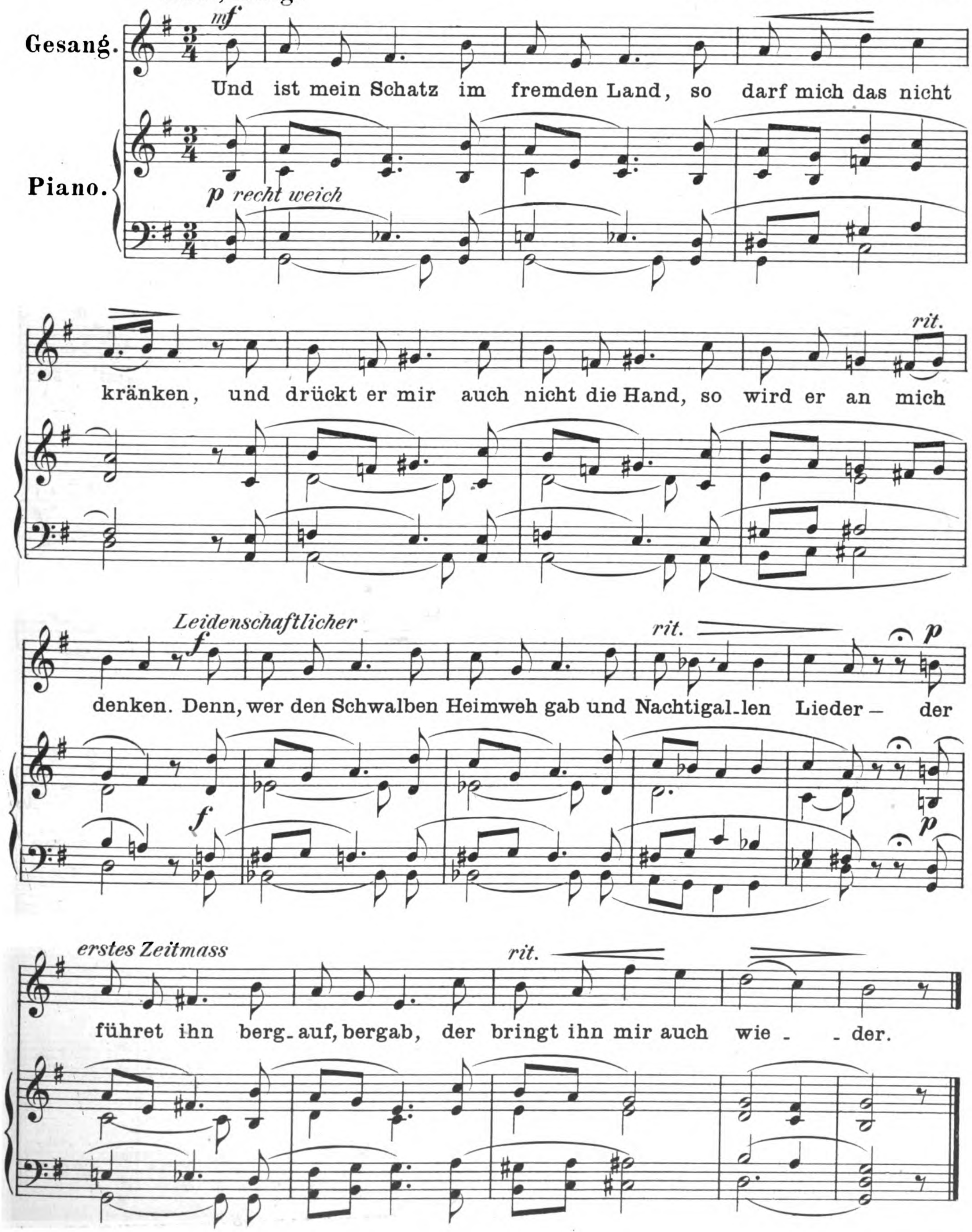

cresc.
ff
Ped.
8
Ped.
Ped.

Zuversicht.

Lied v. Jul. Stinde.

Rob. Músiol, Op. 56 Nº 2.
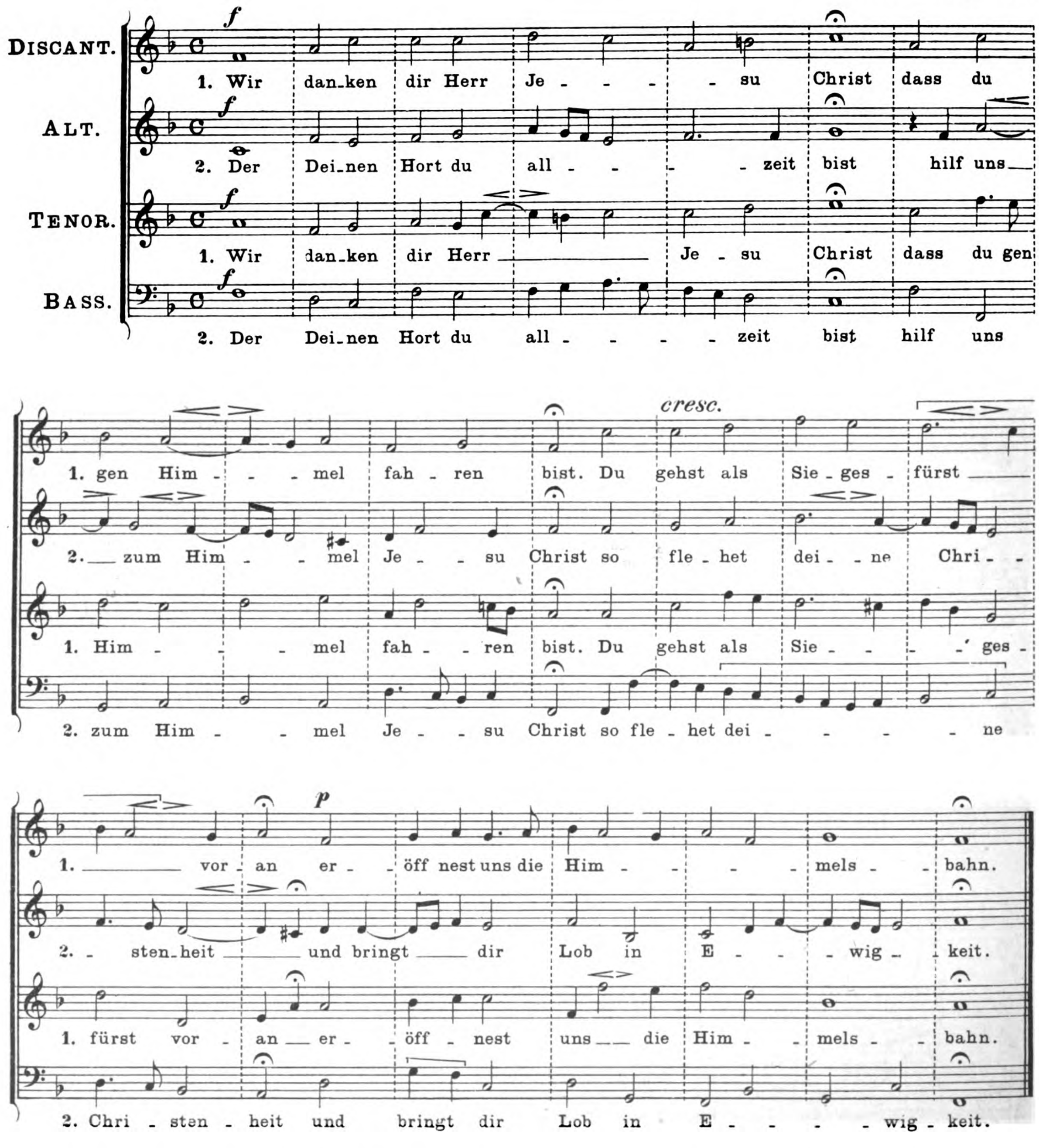
Zart, innig.



Pfingstlied.

Melodie des Hymnus: „Dies venit victoriae.“ +)
(Aus einer Breslauer Handschrift vom Jahre 1408.)

Tonsatz zu 4 Stimmen
neu umgearbeitet
von Otto Kade, 1896.
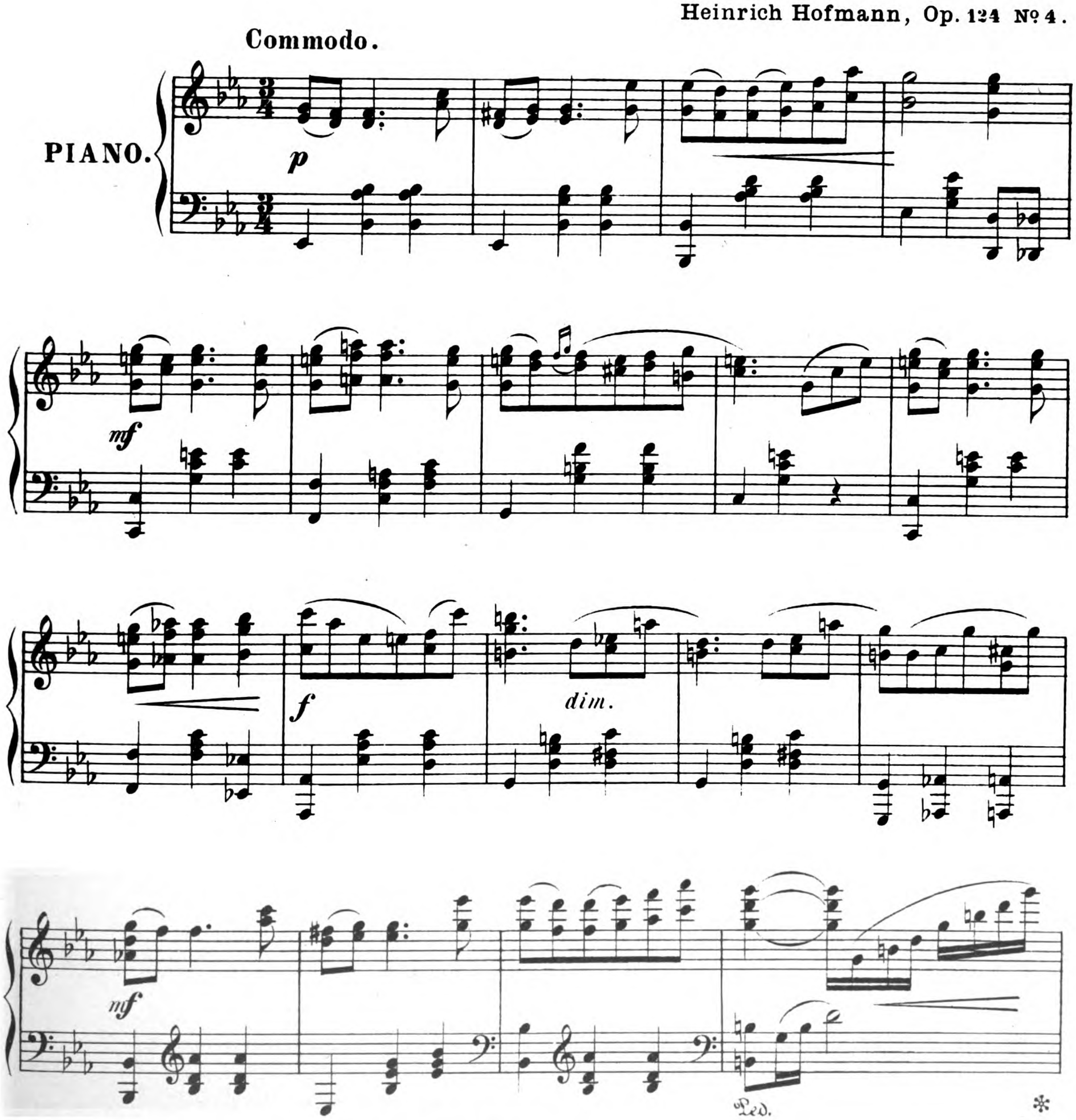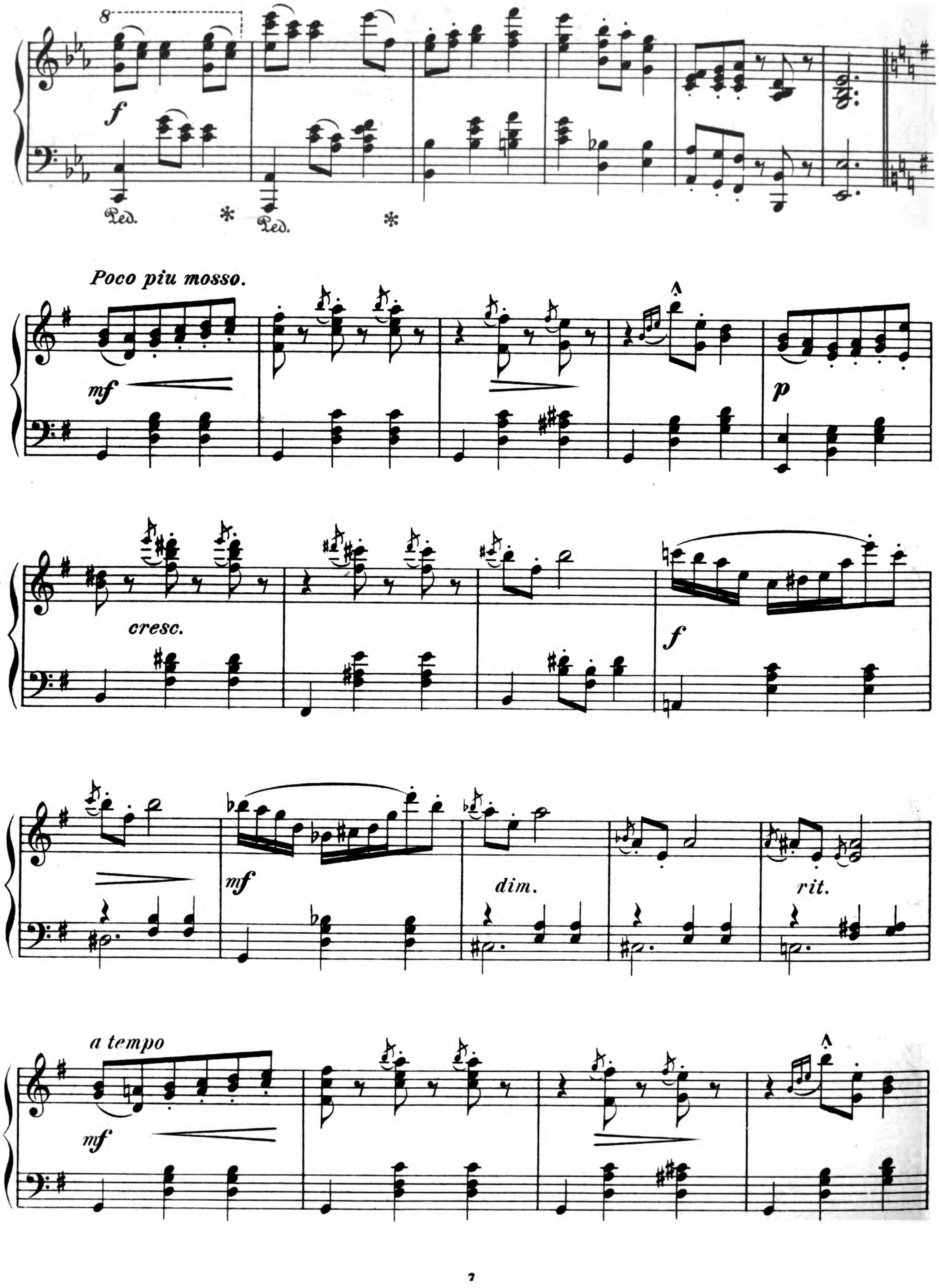


+) Der Verfasser des deutschen Textes ist mit Sicherheit nicht nachzuweisen. Die beiden ersten Zeilen der Strophe I, sowie die beiden letzten von Strophe II finden sich in einem Liede zu vier Strophen von Nic. Selneccer, 1587.
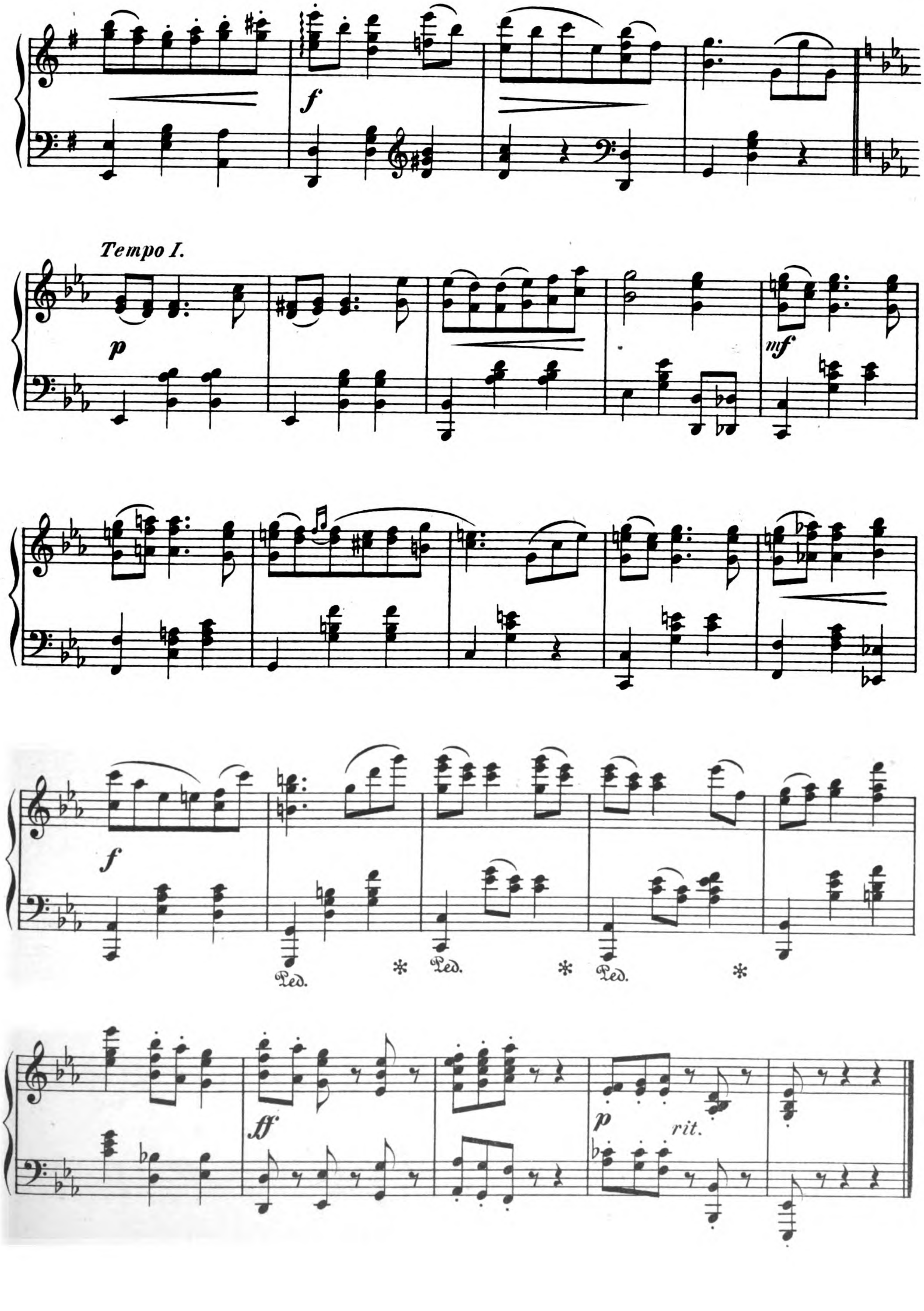
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Ländler.

Heinrich Hofmann, Op. 124 №4.




8
f
Ped.
*
Ped.
*
Poco piu mosso.
mf
p
cresc.
f
mf
dim.
rit.
a tempo
mf


Tempo I.
rit.
Ped.
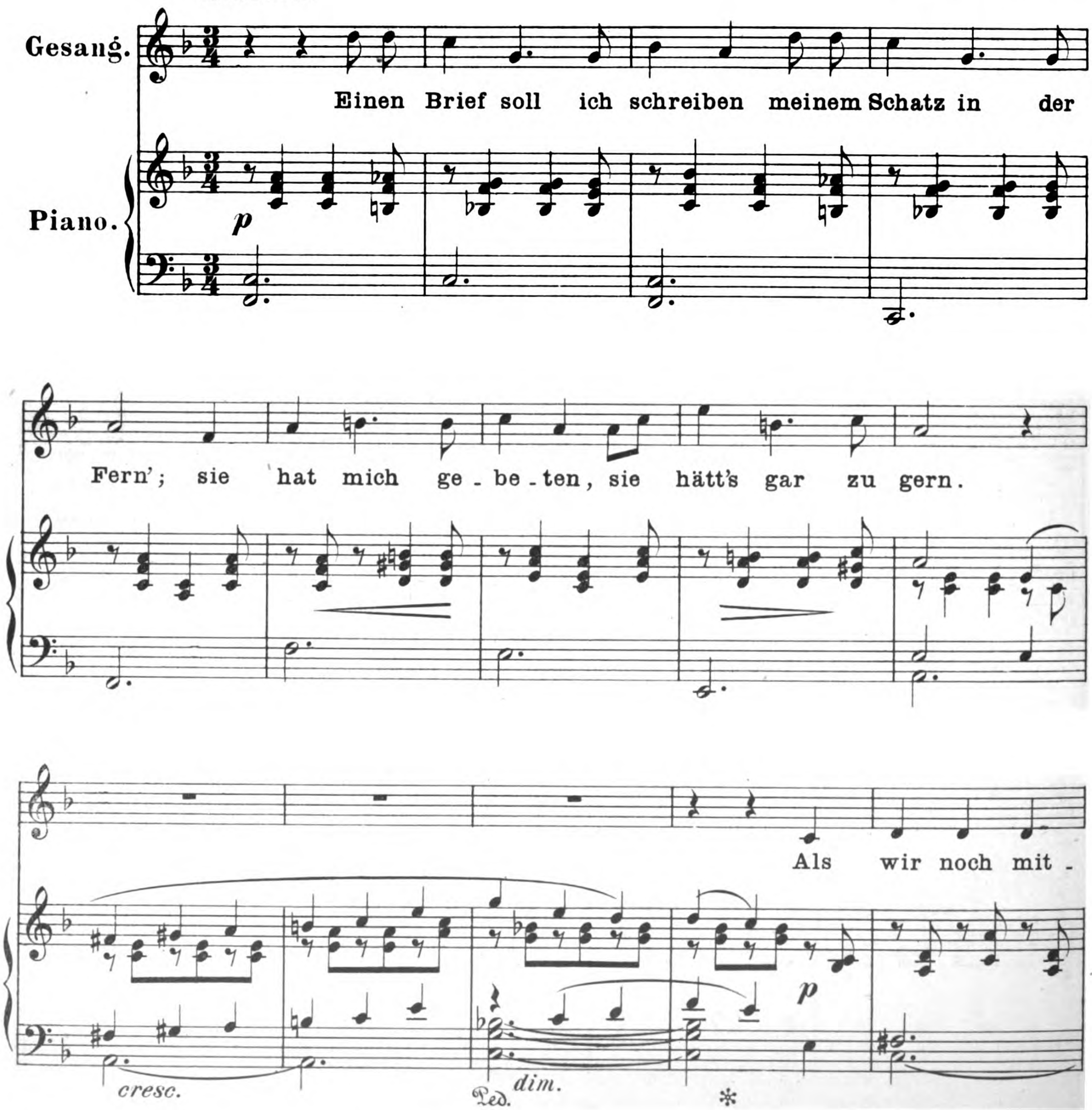
Fräulein Frieda Werckshagen gewidmet.
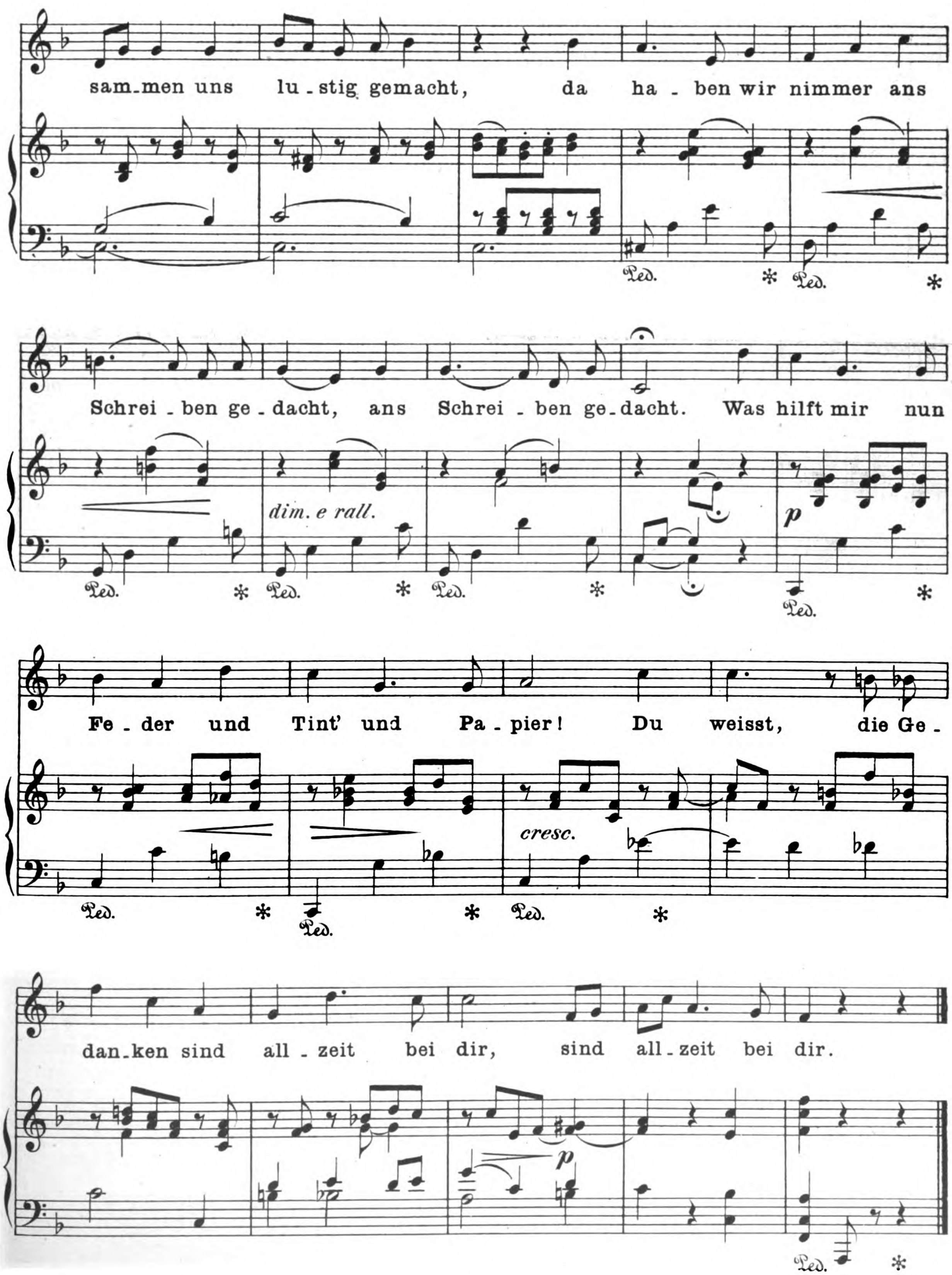
Im Volkston.

Th. Storm.

Otto Klauwell.

Einfach.
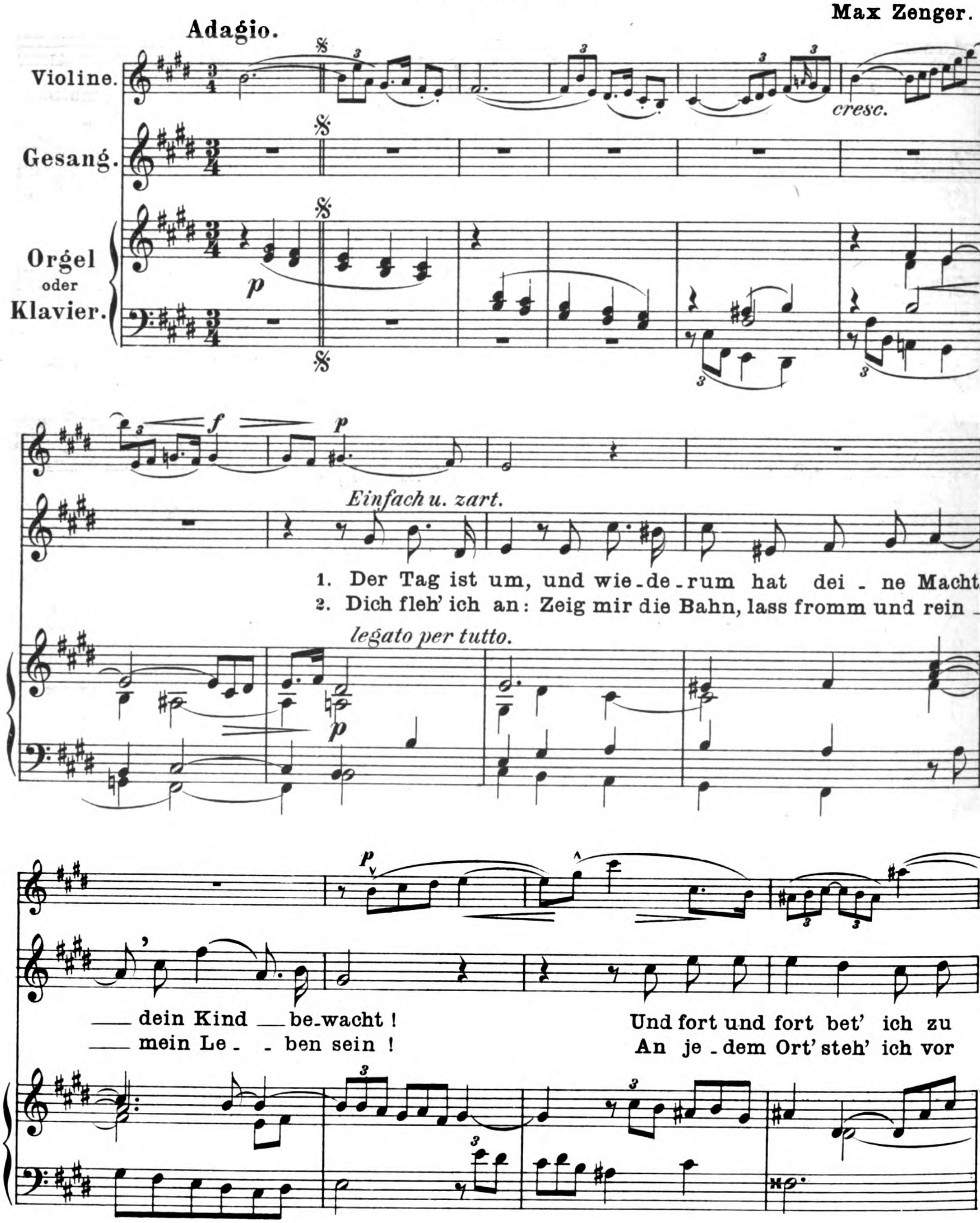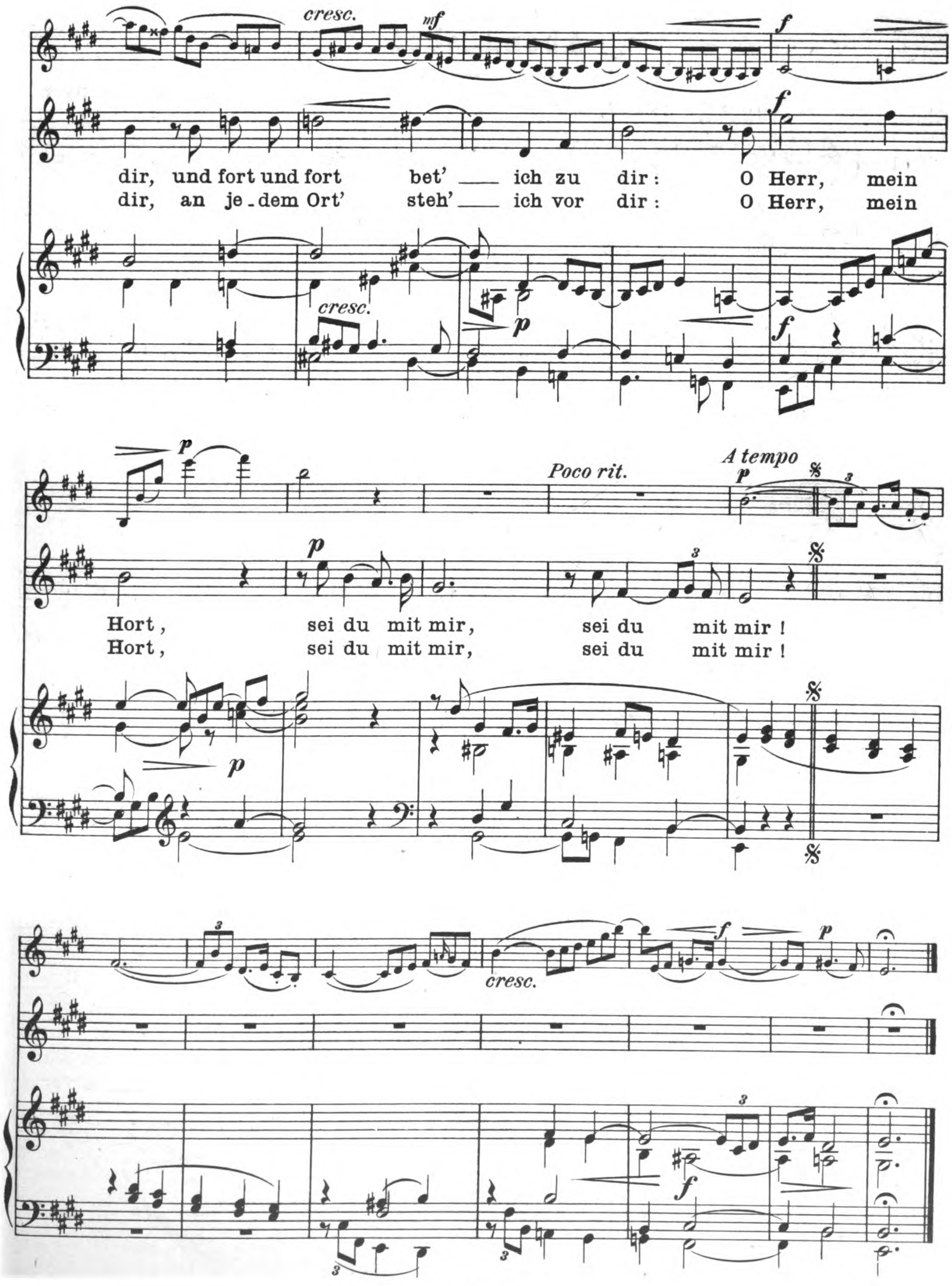



sam_men uns lu_stig gemacht, da ha_ben wir nimmer ans
Schrei_ben ge_dacht, ans Schrei_ben ge_dacht. Was hilft mir nun
dim. e rall.
p
Fe_der und Tint' und Pa_pier! Du weisst, die Ge_
cresc.
dan_ken sind all_zeit bei dir, sind all_zeit bei dir.
p

Abendgebet.

Ged. v. H. Leuthold.

Max Zenger.
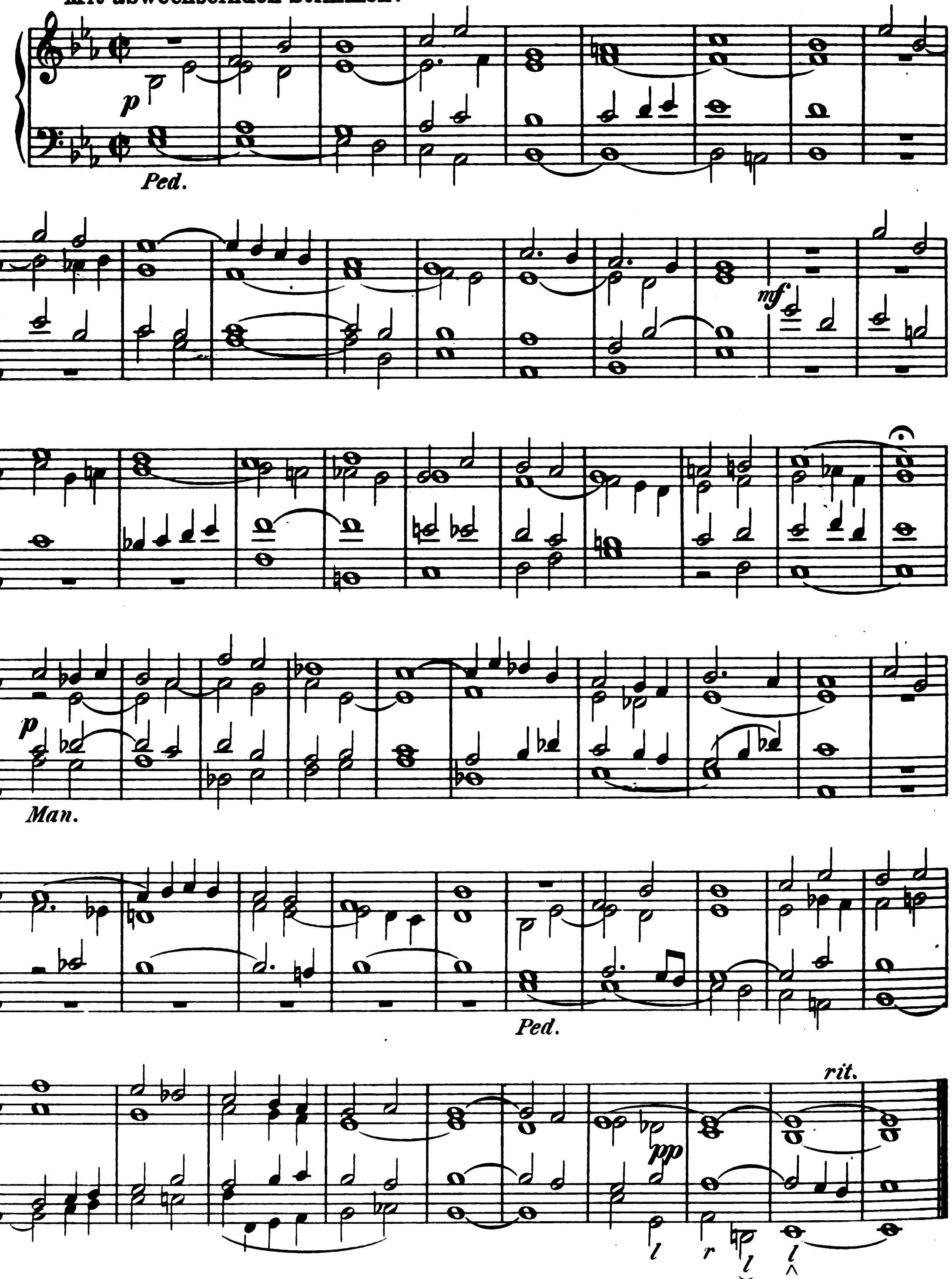



cresc.
mf
f
dir, und fort und fort bet' ich zu dir: O Herr, mein
dir, an je-dem Ort' steh' ich vor dir: O Herr, mein
cresc.
p
f
p
Poco rit.
A tempo
p
Hort, sei du mit mir, sei du mit mir!
Hort, sei du mit mir, sei du mit mir!
p
cresc.
f
p
f

Adagio

für Orgel oder Harmonium.[+)]

Dr. J. G. Herzog, Op. 72, Nº 12.

Mit abwechselnden Stimmen.
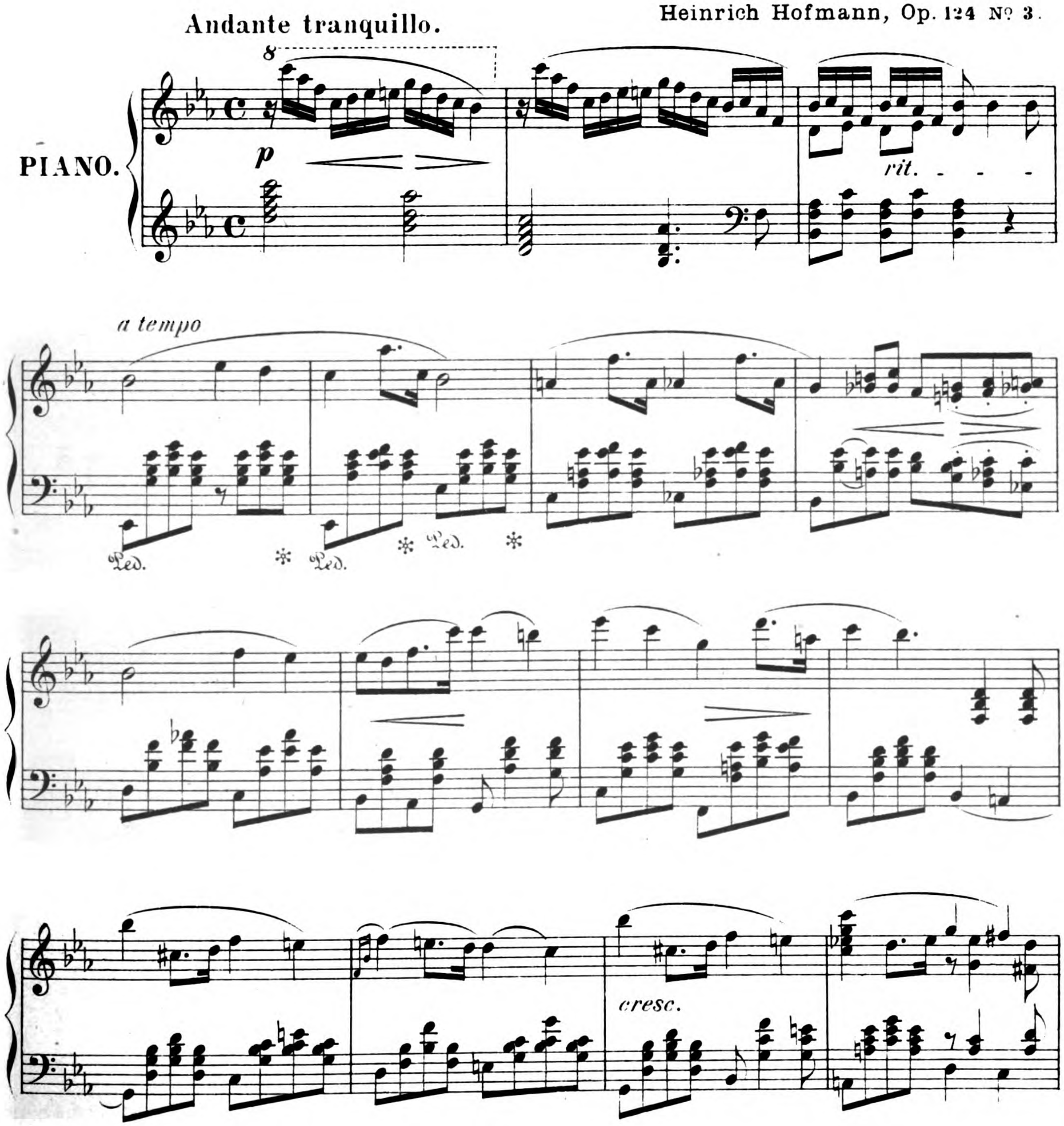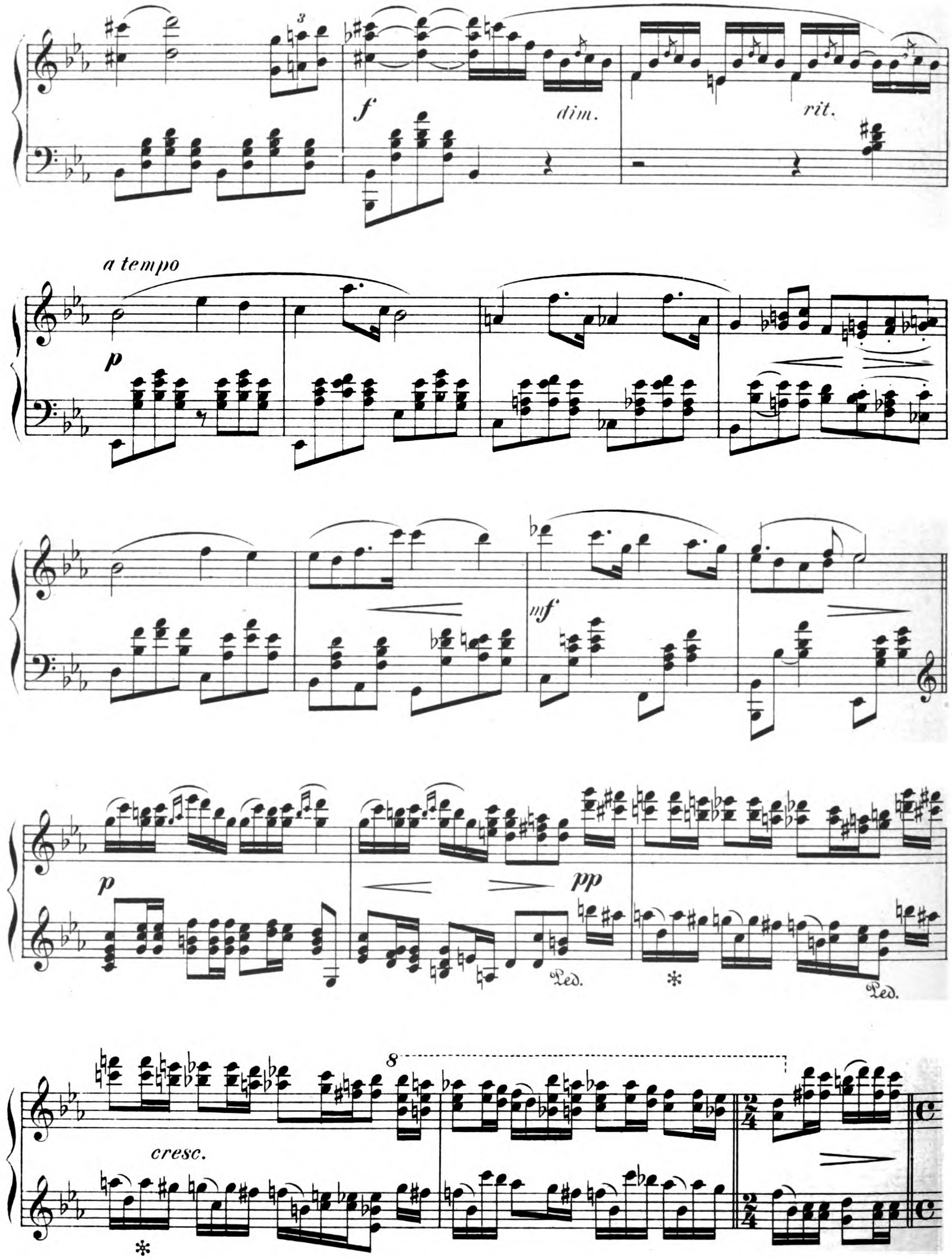


+) Beim Abendmahl während der Distribution zu spielen.
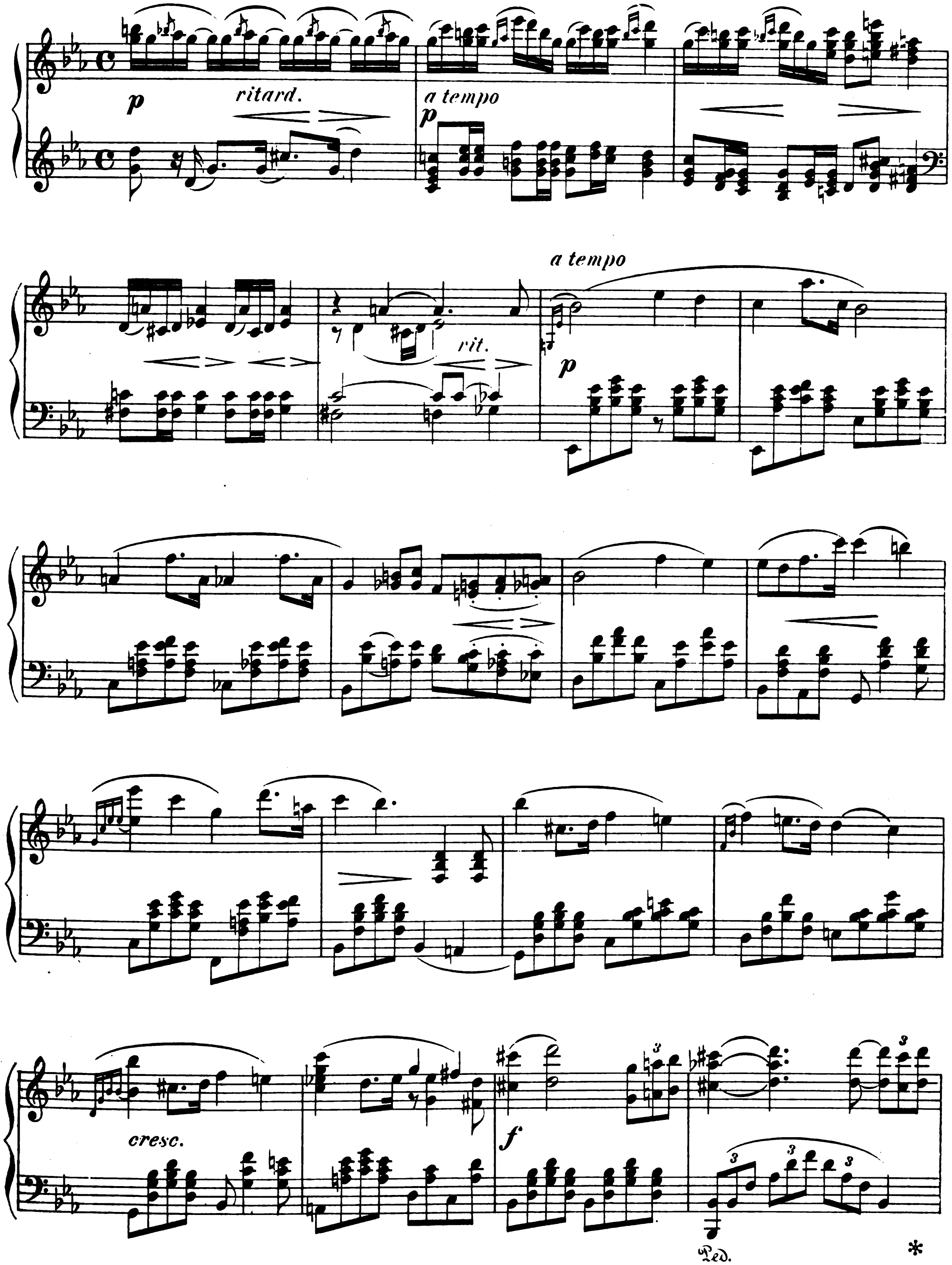
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
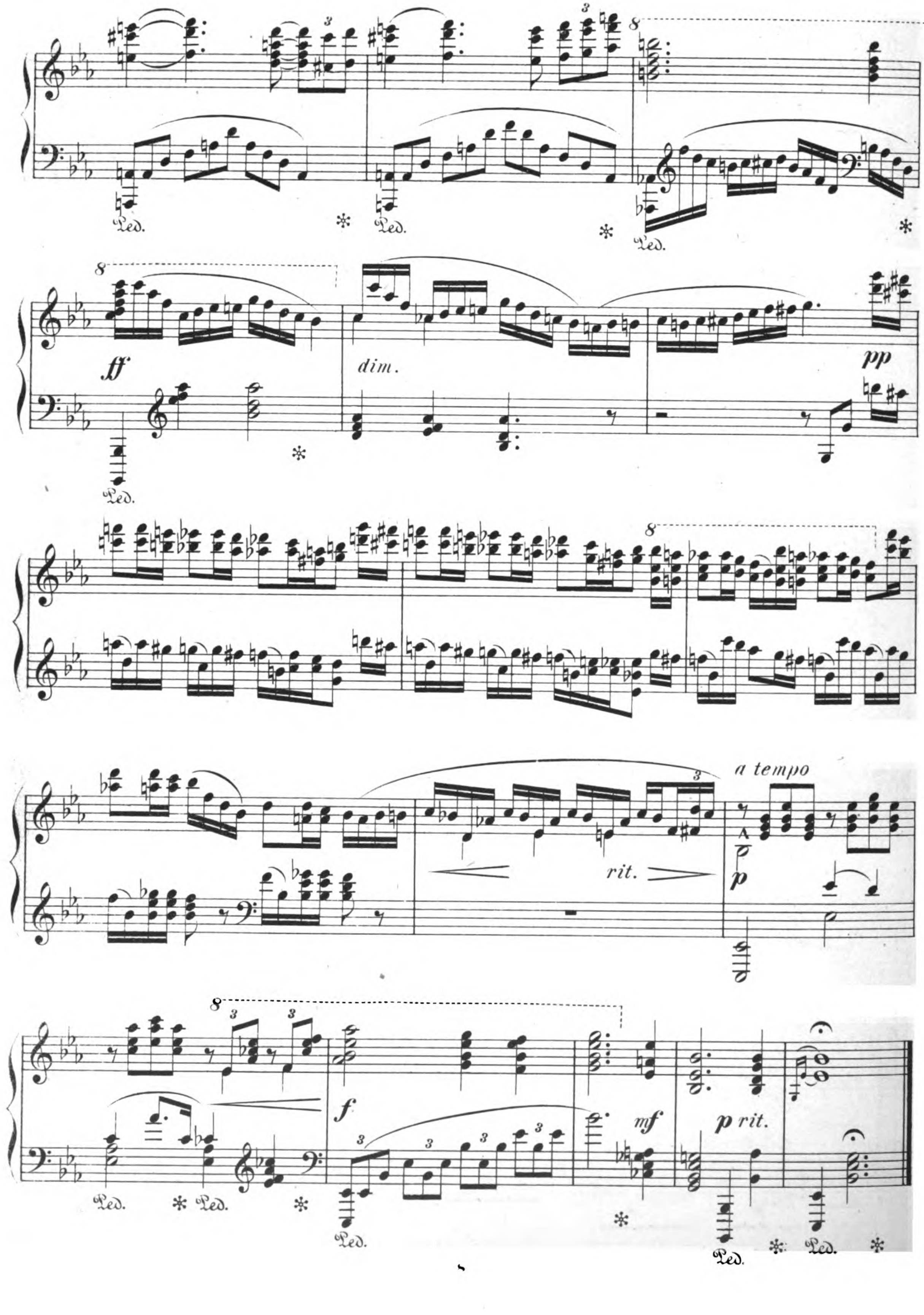
Erinnerung.

Heinrich Hofmann, Op. 124 № 3.




f
dim.
rit.
a tempo
p
mf
p
pp
Ped.
Ped.
cresc.
8
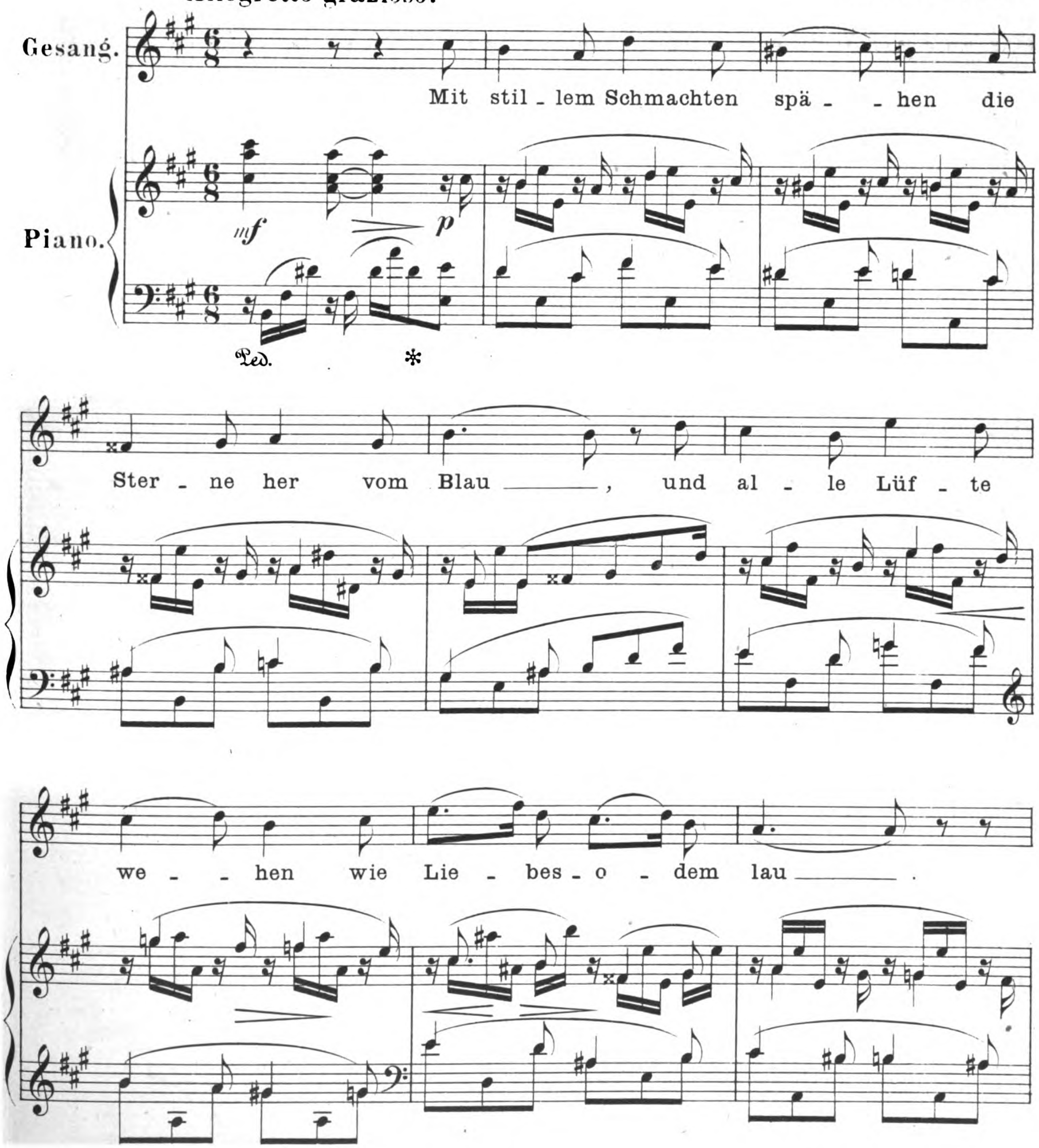

p
ritard.
a tempo
p
a tempo
rit.
p
cresc.
f
Ped.
*
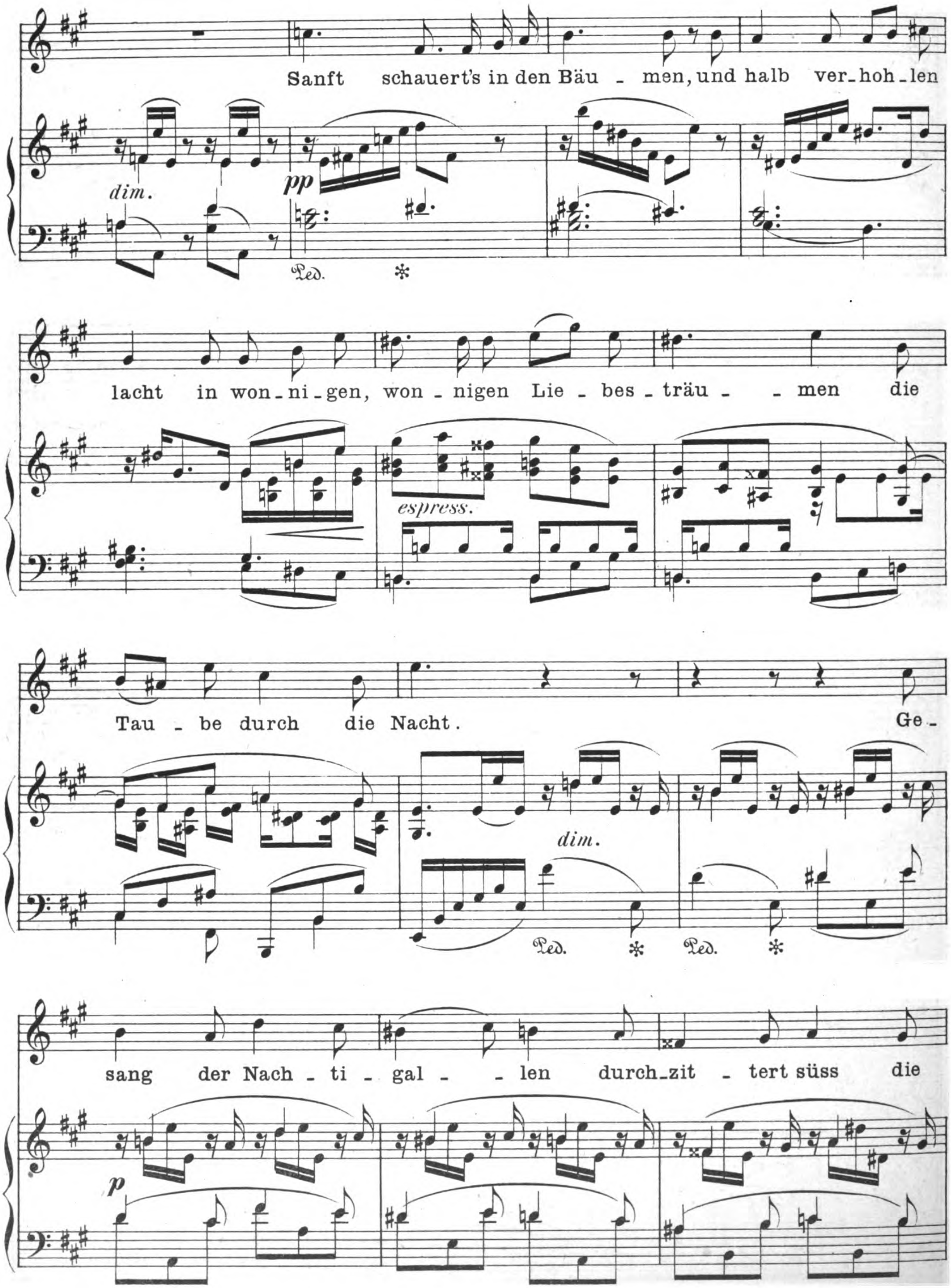

Ped.
ff
dim.
pp
rit.
a tempo
p
f
mf
p rit.
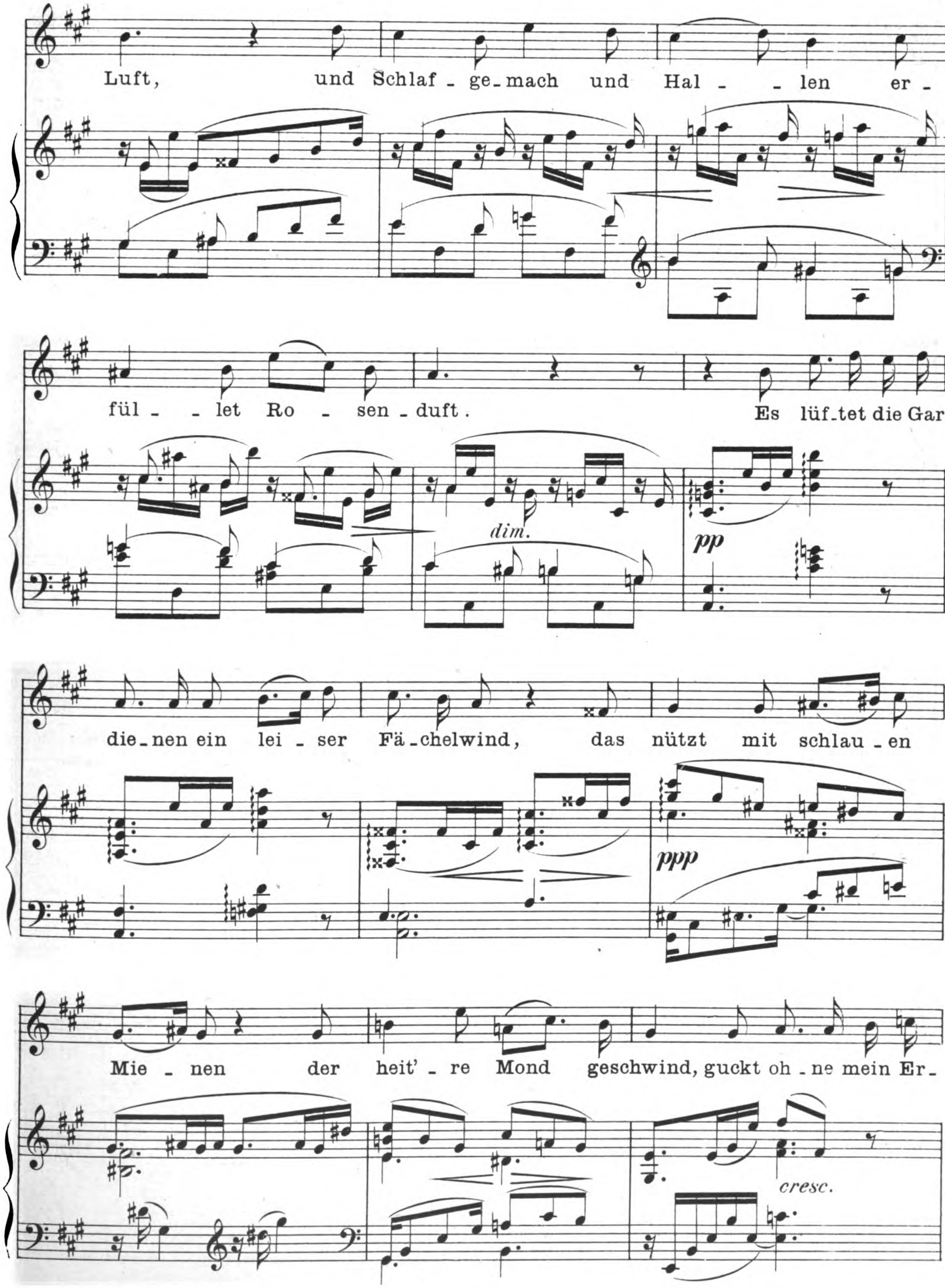
Die Sommernacht.
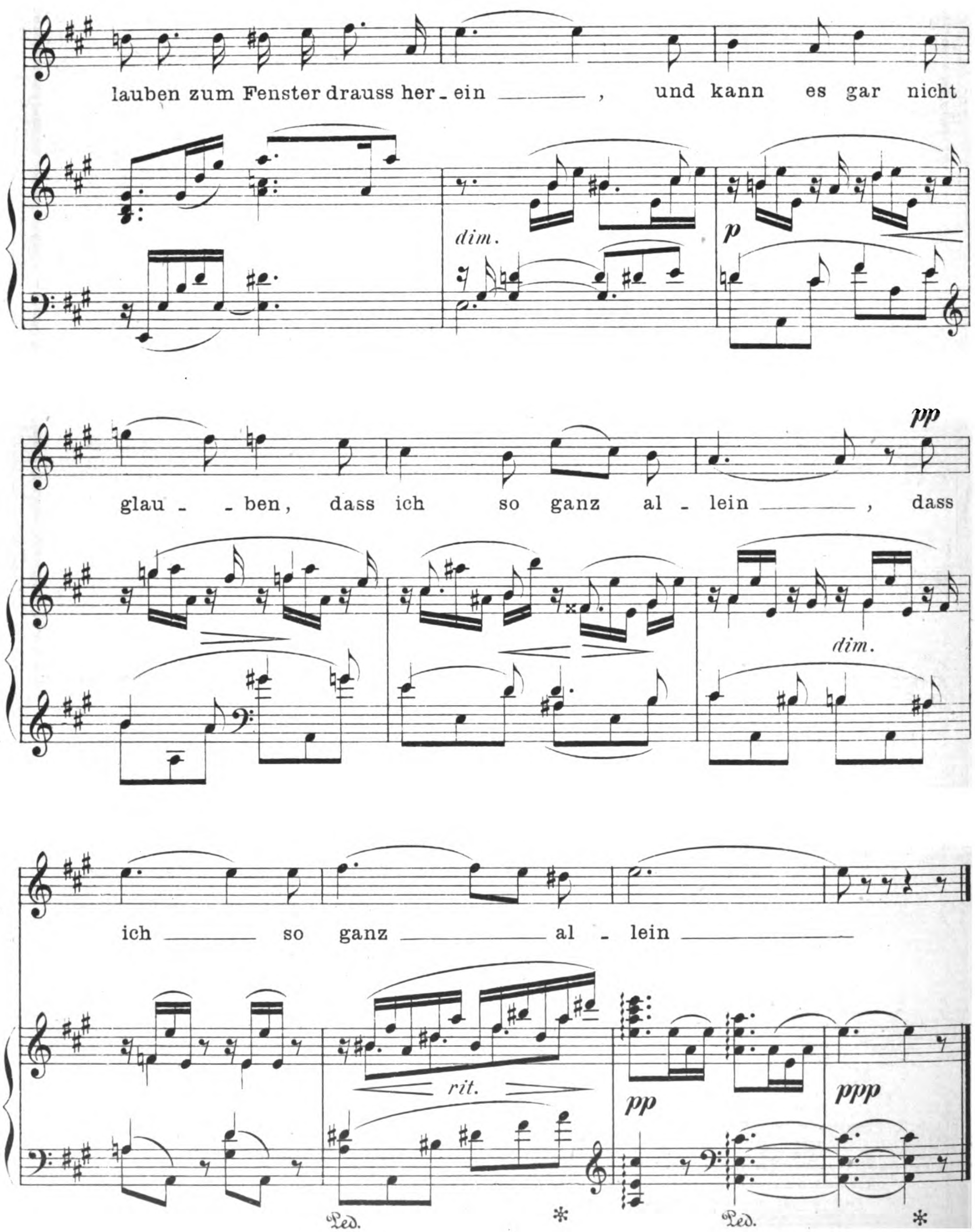
(Carl Gottfr. Ritter von Seitner.)

Allegretto grazioso. **Robert Fuchs.**




Sanft schauert's in den Bäu - men, und halb ver-hoh-len
dim.
pp
Ped. *
lacht in won-ni-gen, won - nigen Lie - bes-träu - - men die
espress.
Tau - be durch die Nacht. Ge -
dim.
Ped. * Ped. *
sang der Nach - ti - gal - - len durch-zit - tert süss die
p


Luft, und Schlaf_ge_mach und Hal_ _len er_
fül_ _let Ro_ _sen_duft. Es lüf_tet die Gar_
dim.
pp
die_nen ein lei_ser Fä_chelwind, das nützt mit schlau_en
ppp
Mie_nen der heit'_re Mond geschwind, guckt oh_ne mein Er_
cresc.


lauben zum Fenster drauss her - ein , und kann es gar nicht
dim.
p
glau - ben, dass ich so ganz al - lein , dass
pp
dim.
ich so ganz al - lein
rit.
pp
ppp
Ped.
Ped.
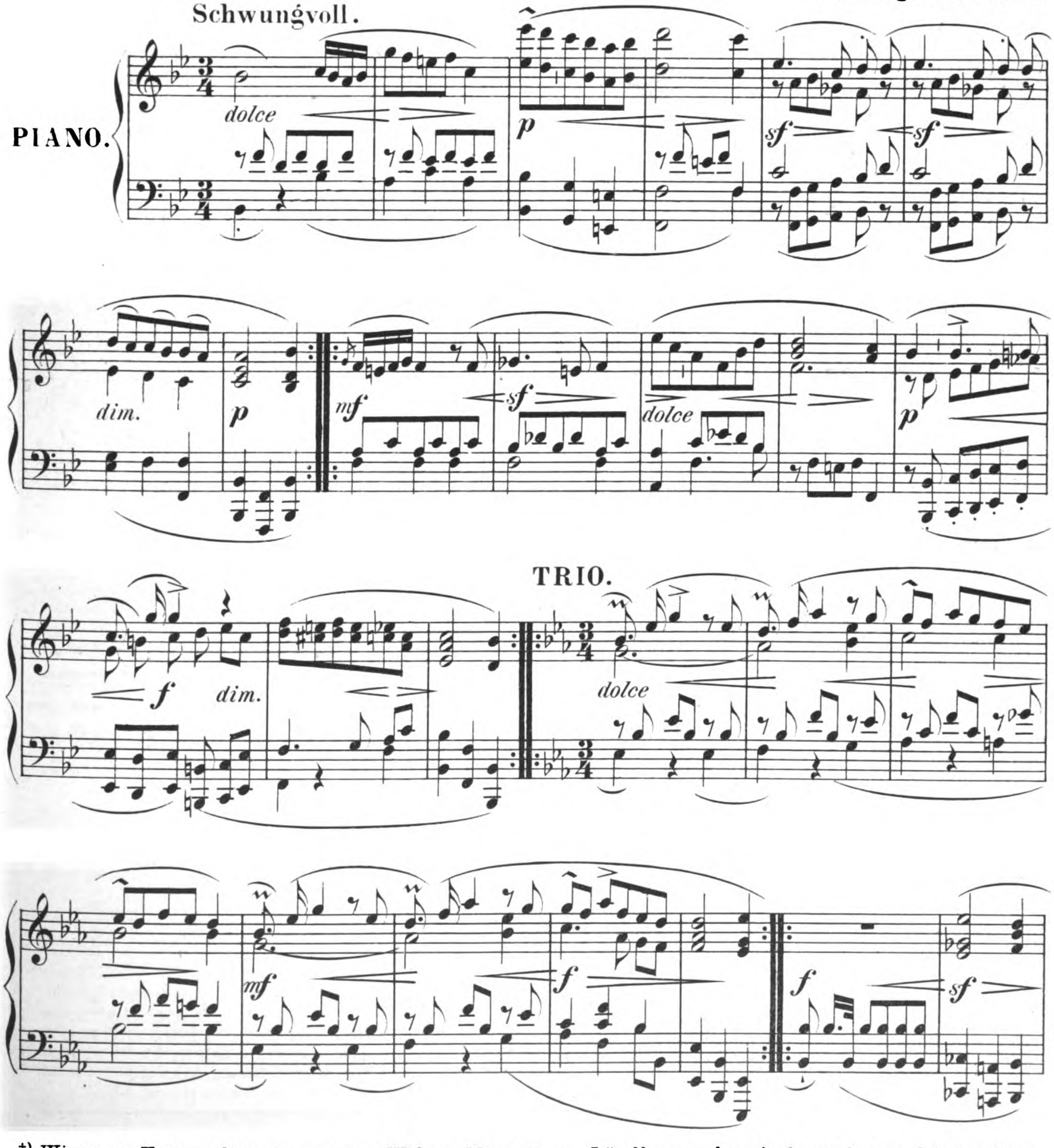
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Aus:
„Wie unsre Urgrosseltern tanzten“ +)
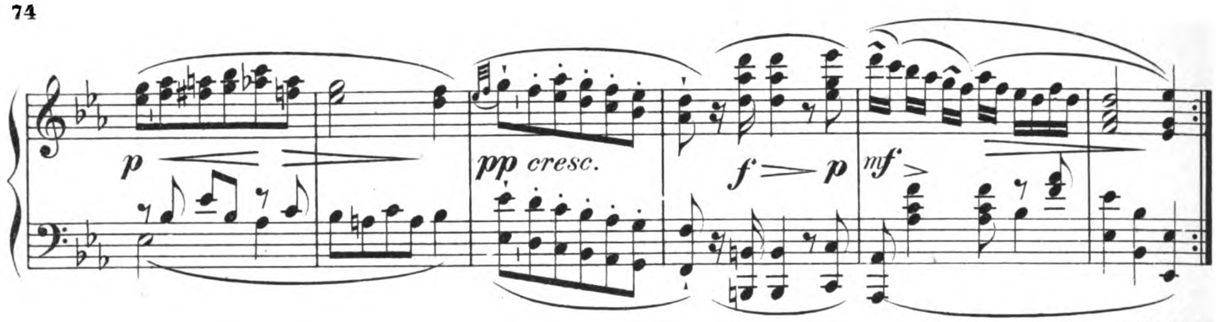
Arrangement von
Dr. Hugo Riemann.

No 1. MENUETT.

Schwungvoll.
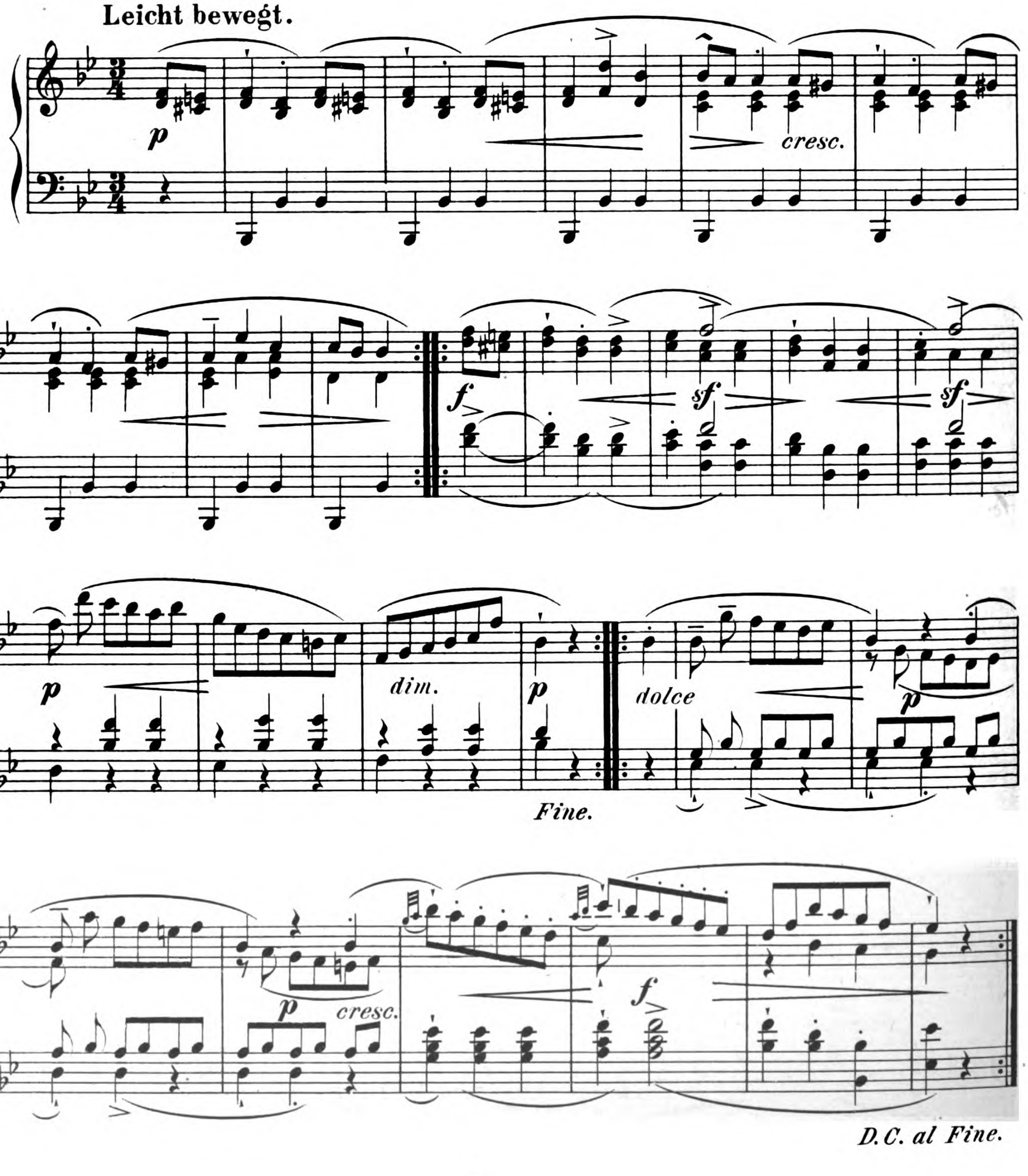


+) „Wie unsre Urgrosseltern tanzten“ 11 Walzer, Menuetten u. Ländler aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.



Menuetto da Capo.

Nº 2. WALZER.

Leicht bewegt.



D.C. al Fine.

Trio - Sonate
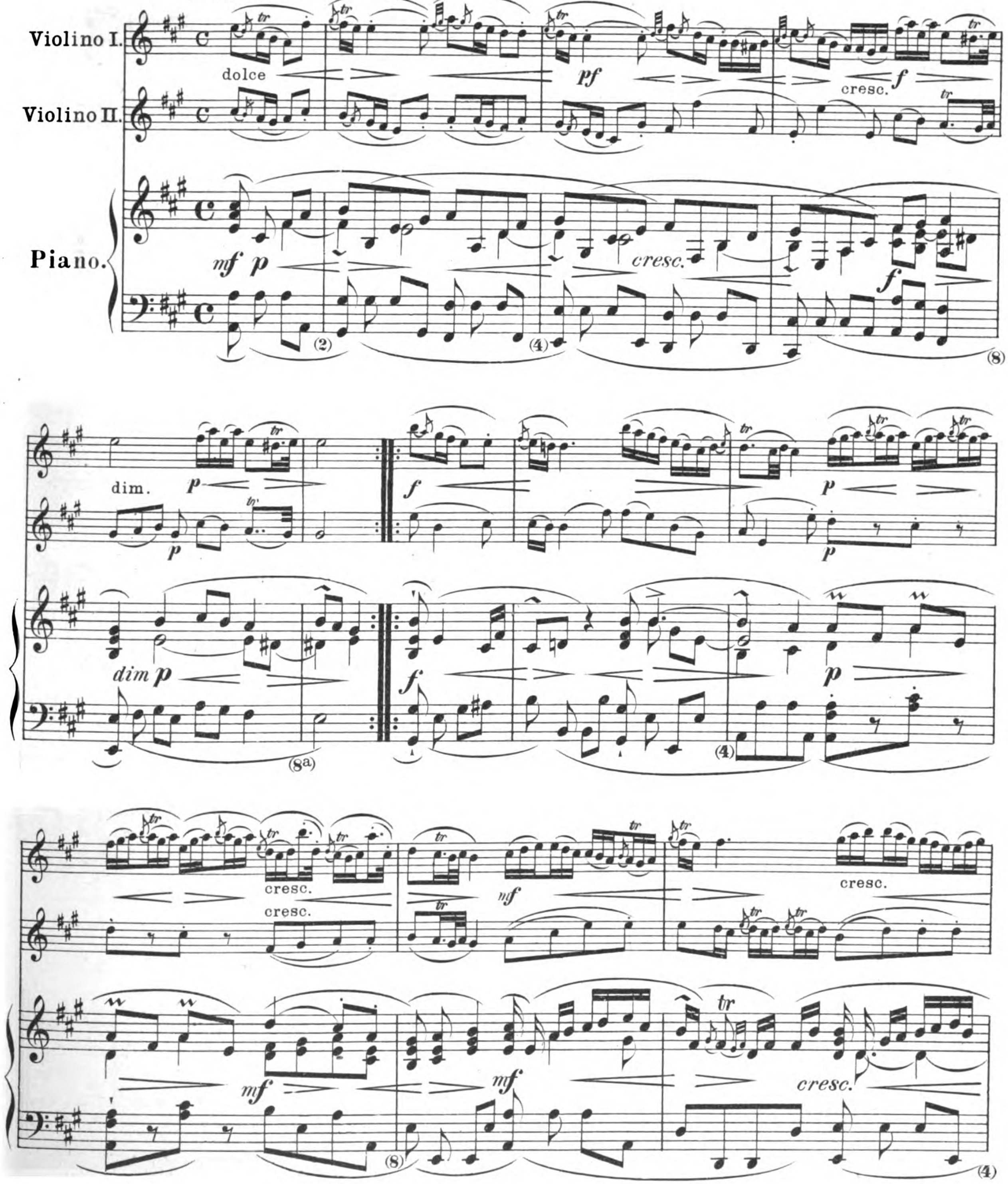
von

Giuseppe Tartini +)

Op. 3. I.
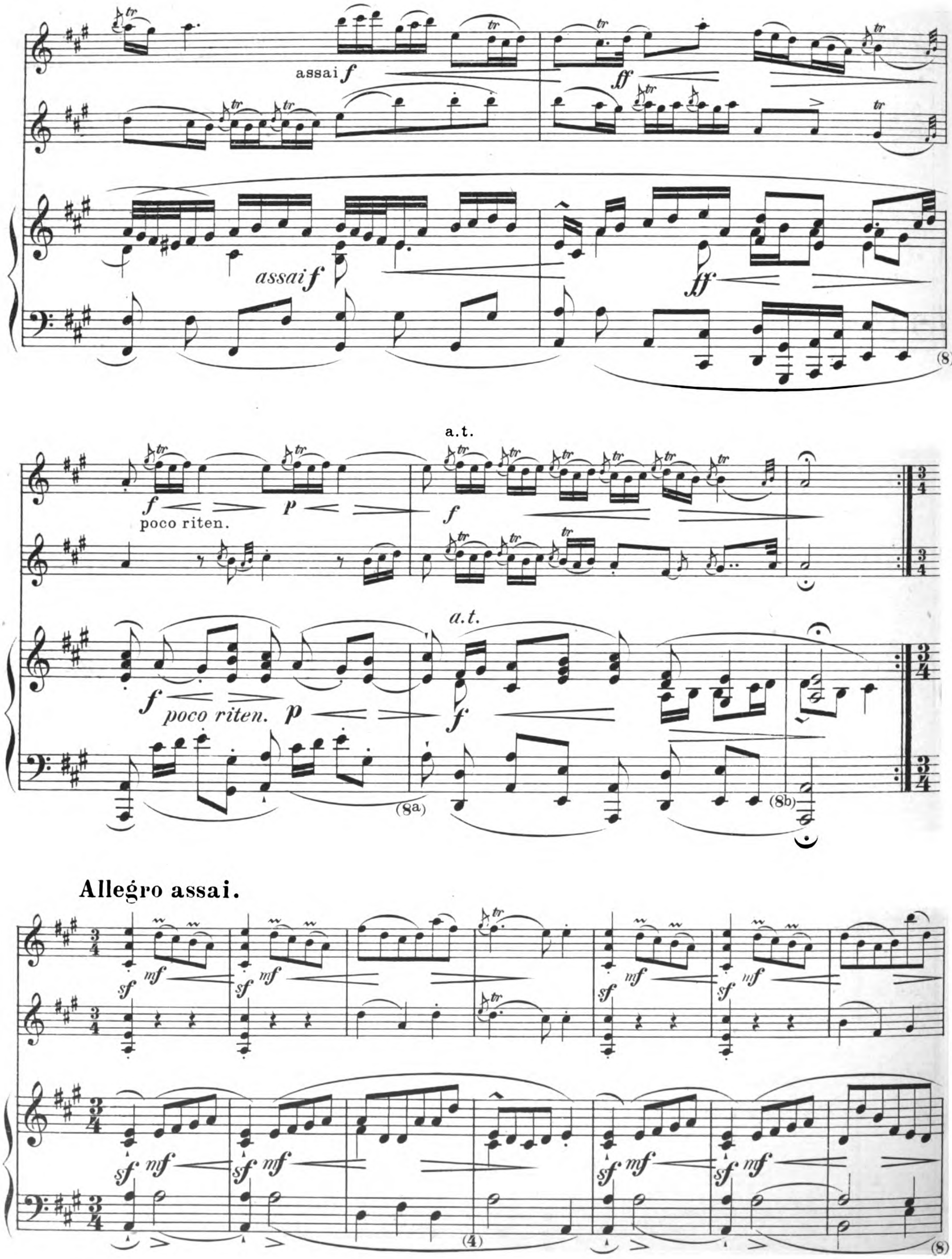
Herausgegeben von
Dr. Hugo Riemann.
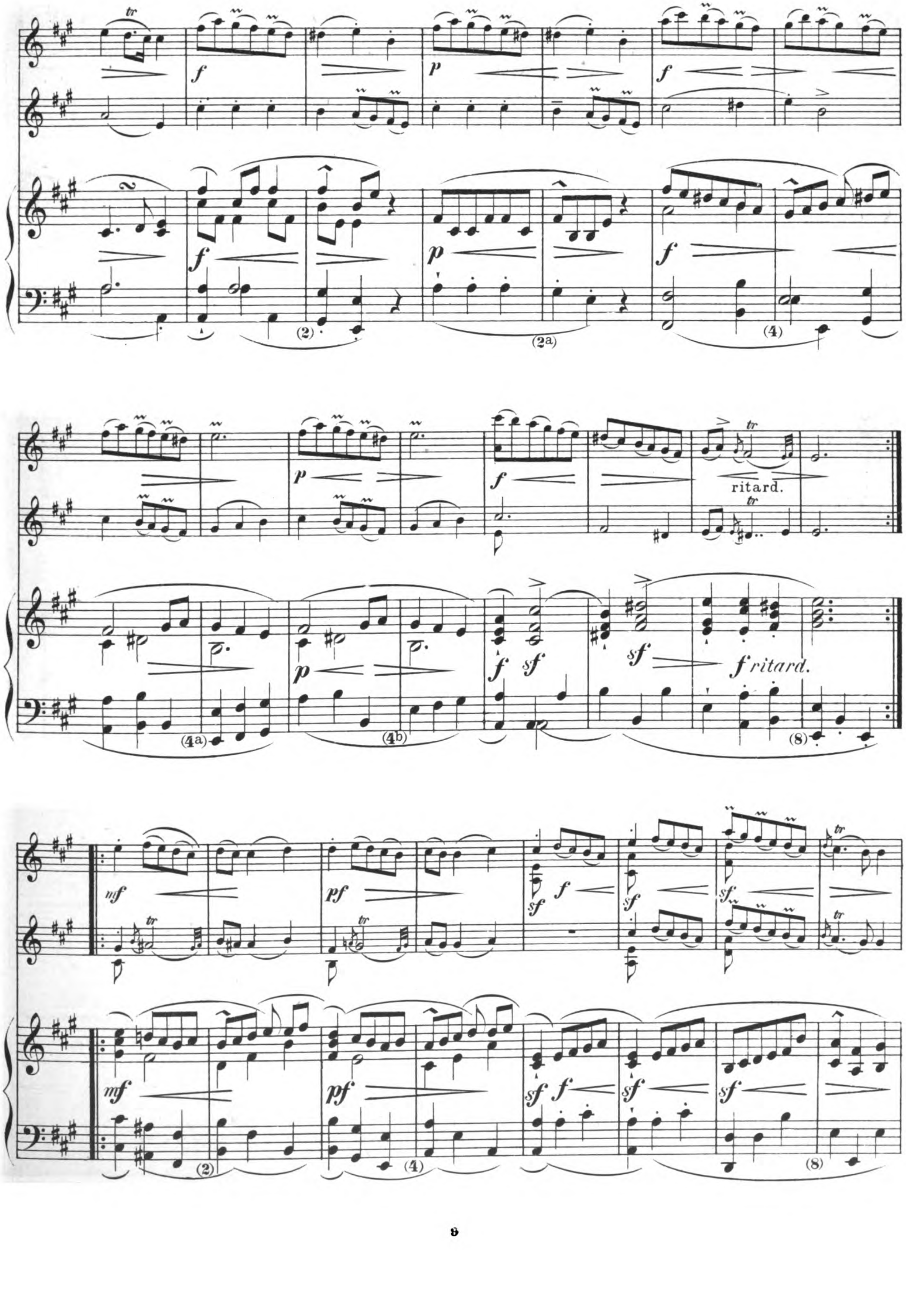
Andante.
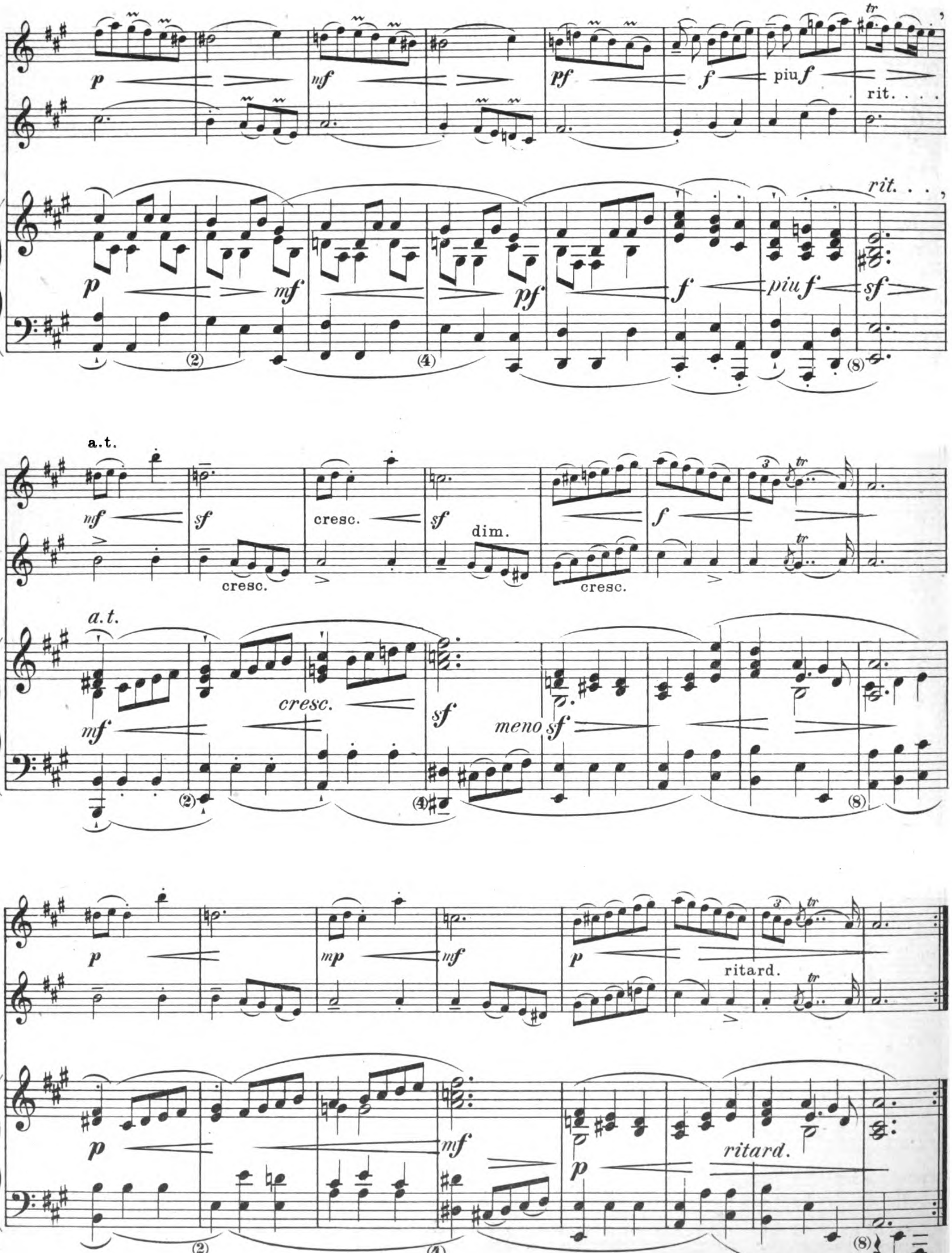


+) Aus: Giuseppe Tartini, 6 Trio-Sonaten für 2 Violinen mit Pianofortebegleitung (Violoncello ad lib.) Mit Bearbeitung des Klavierparts nach dem bezifferten Bass des Componisten herausgegeben von Dr. Hugo Riemann.

Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.


assai f
ff
assai f
ff
(8)
a.t.
poco riten.
a.t.
poco riten.
(8a)
(8b)
Allegro assai.
(4)
(8)


ritard.
f ritard.
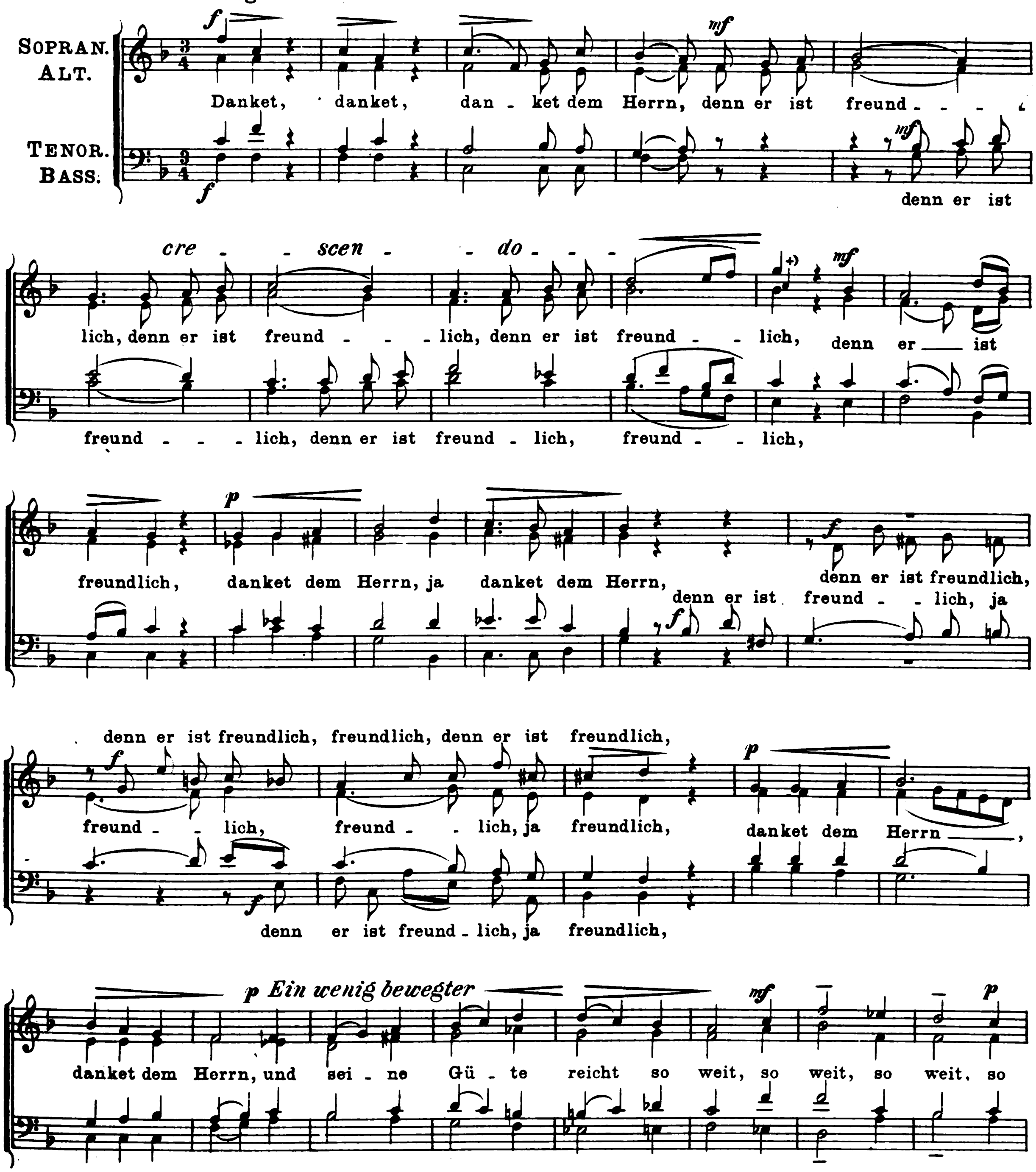

piu f
rit. . . .
a.t.
cresc.
dim.
meno sf
ritard.

Danket dem Herrn.
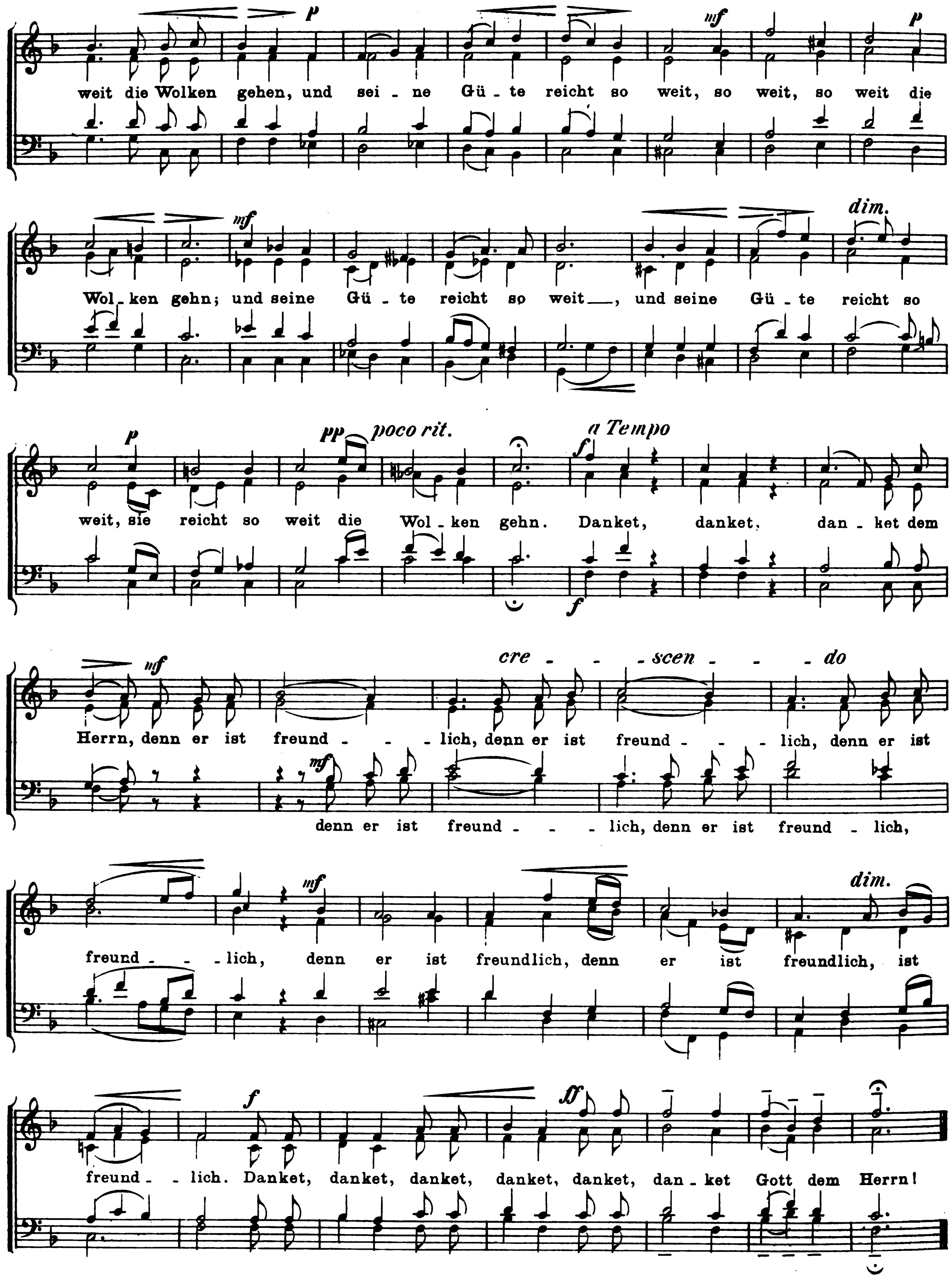
Motette.

Uso Seifert, Op. 34.

Freudig belebt.



+) Das C für Chöre mit schwachem Sopran. (D. Red.)
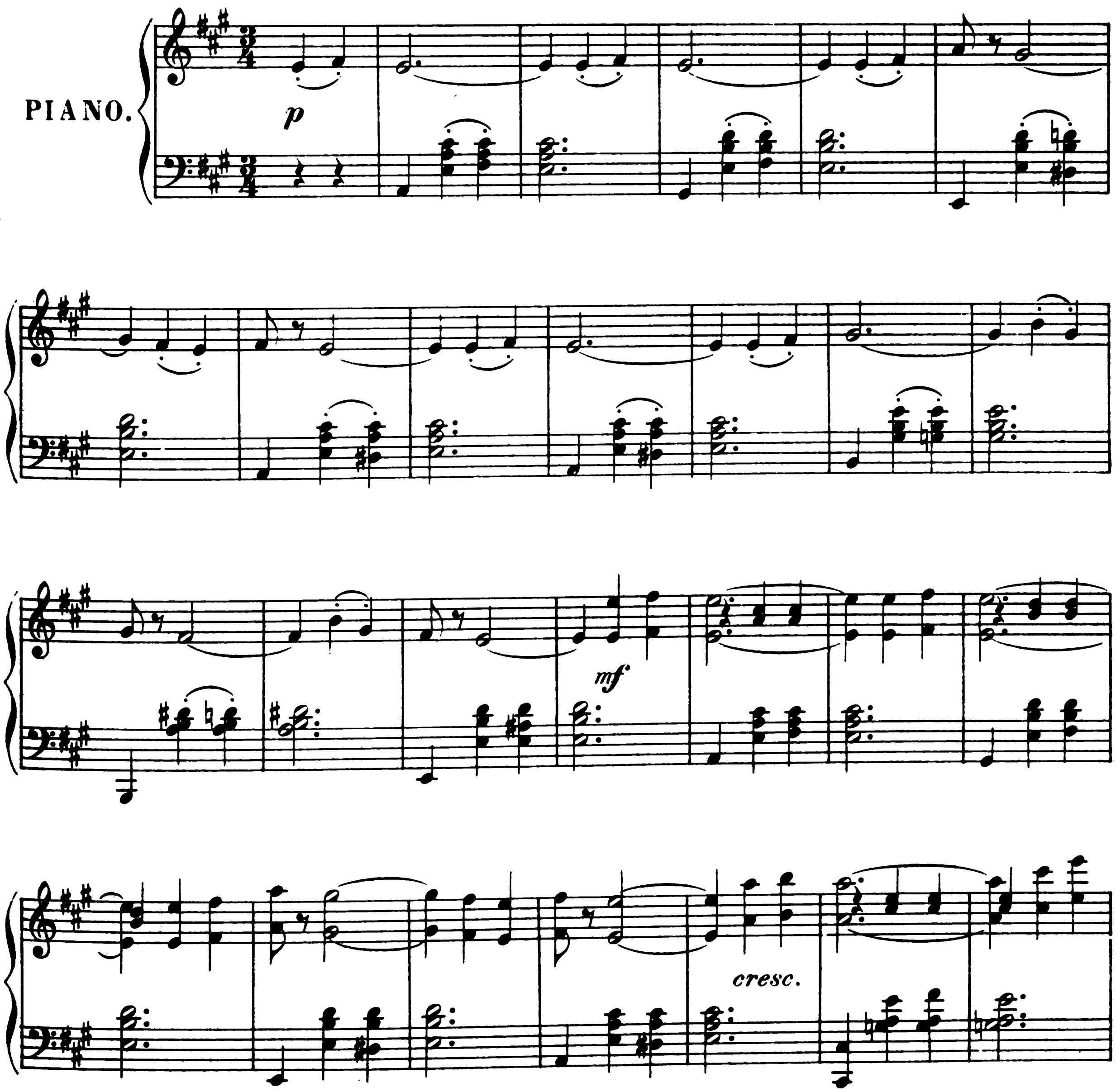

p
weit die Wolken gehen, und sei - ne Gü - te reicht so weit, so weit, so weit die
mf
dim.
Wol - ken gehn; und seine Gü - te reicht so weit ___, und seine Gü - te reicht so
p
pp
poco rit.
a Tempo
f
weit, sie reicht so weit die Wol - ken gehn. Danket, danket, dan - ket dem
cre - - - scen - - - do
Herrn, denn er ist freund - - - lich, denn er ist freund - - - lich, denn er ist
denn er ist freund - - - lich, denn er ist freund - lich,
freund - - lich, denn er ist freundlich, denn er ist freundlich, ist
ff
freund - - lich. Danket, danket, danket, danket, danket, dan - ket Gott dem Herrn!
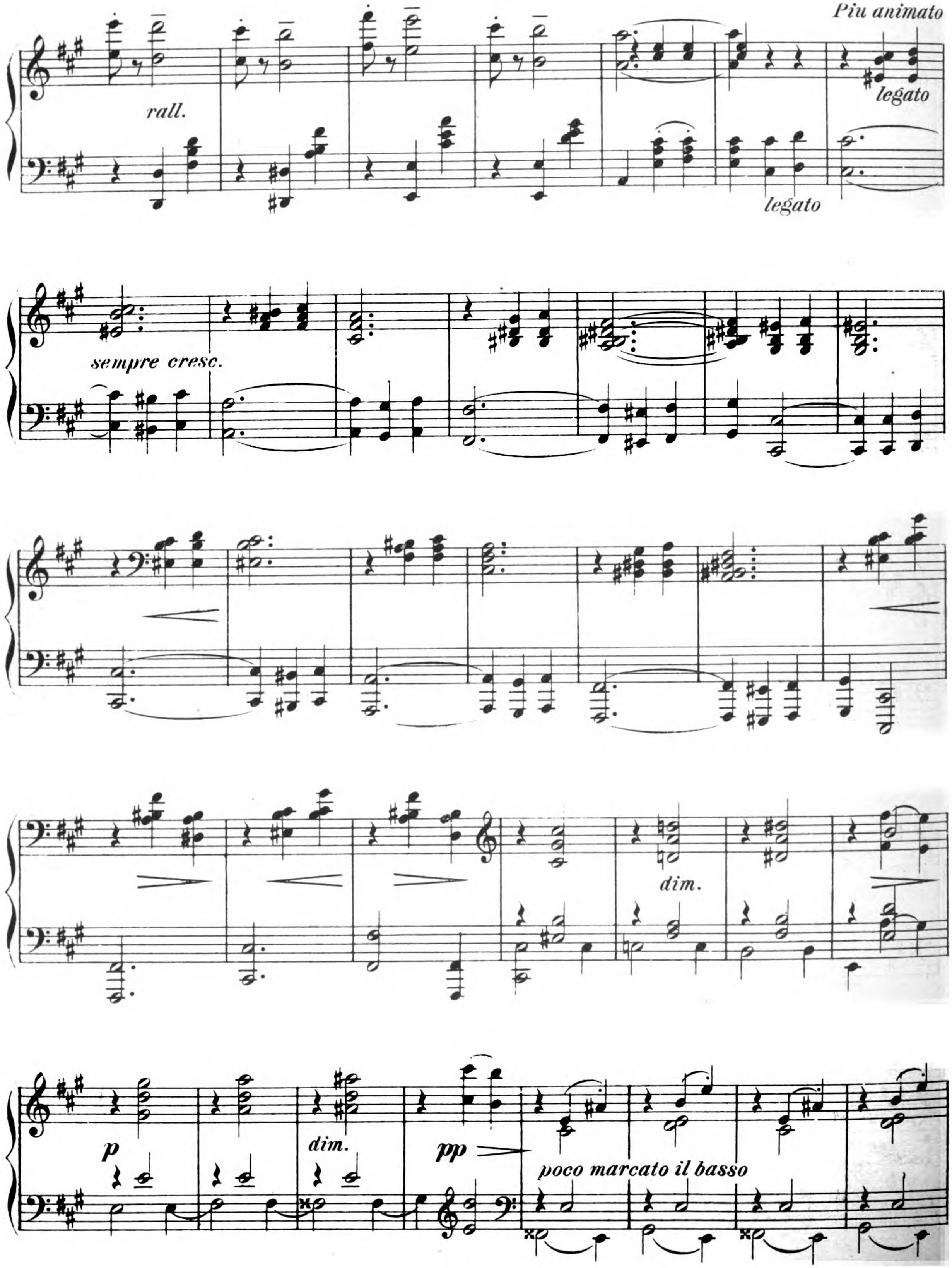
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
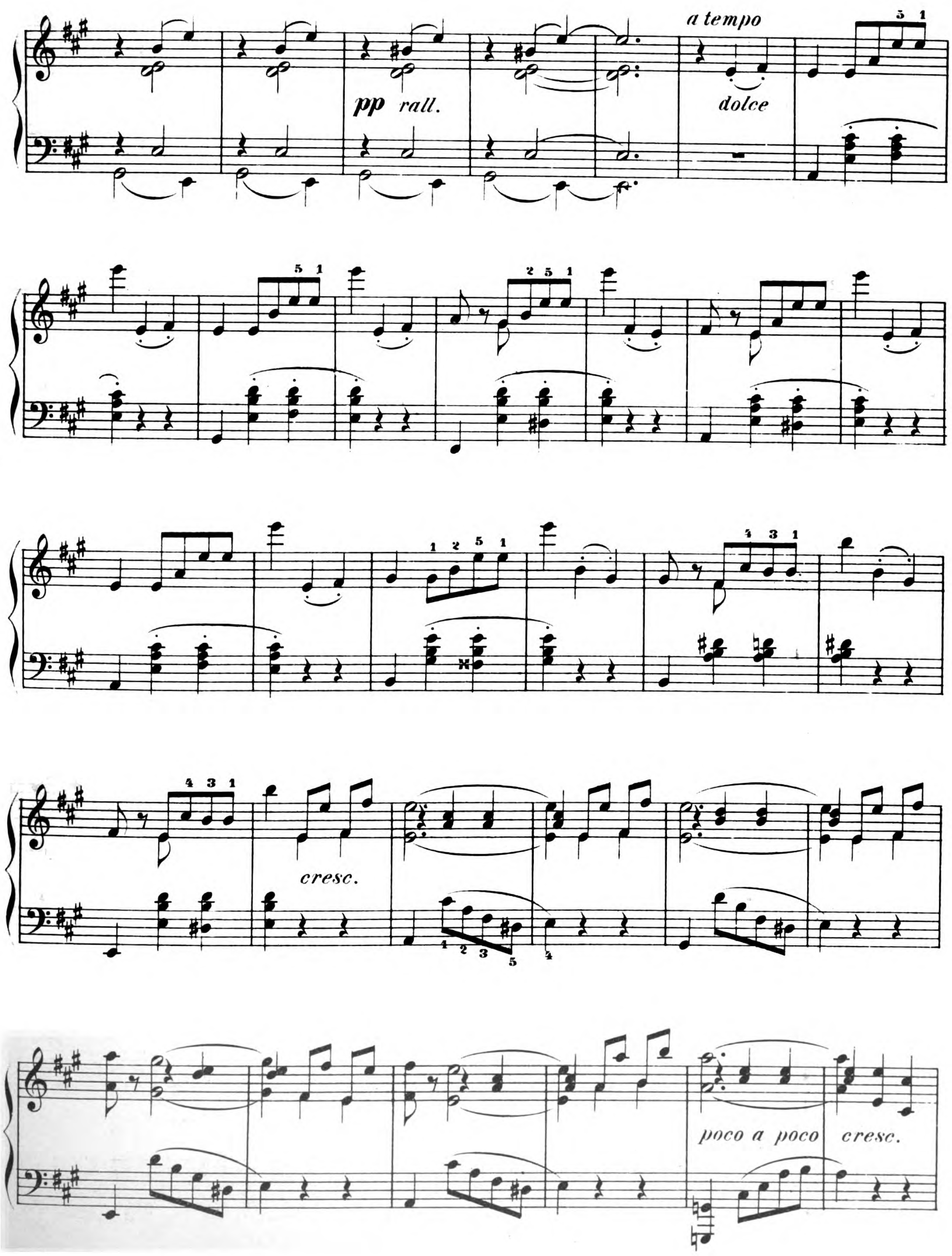
Valse Mignonne.
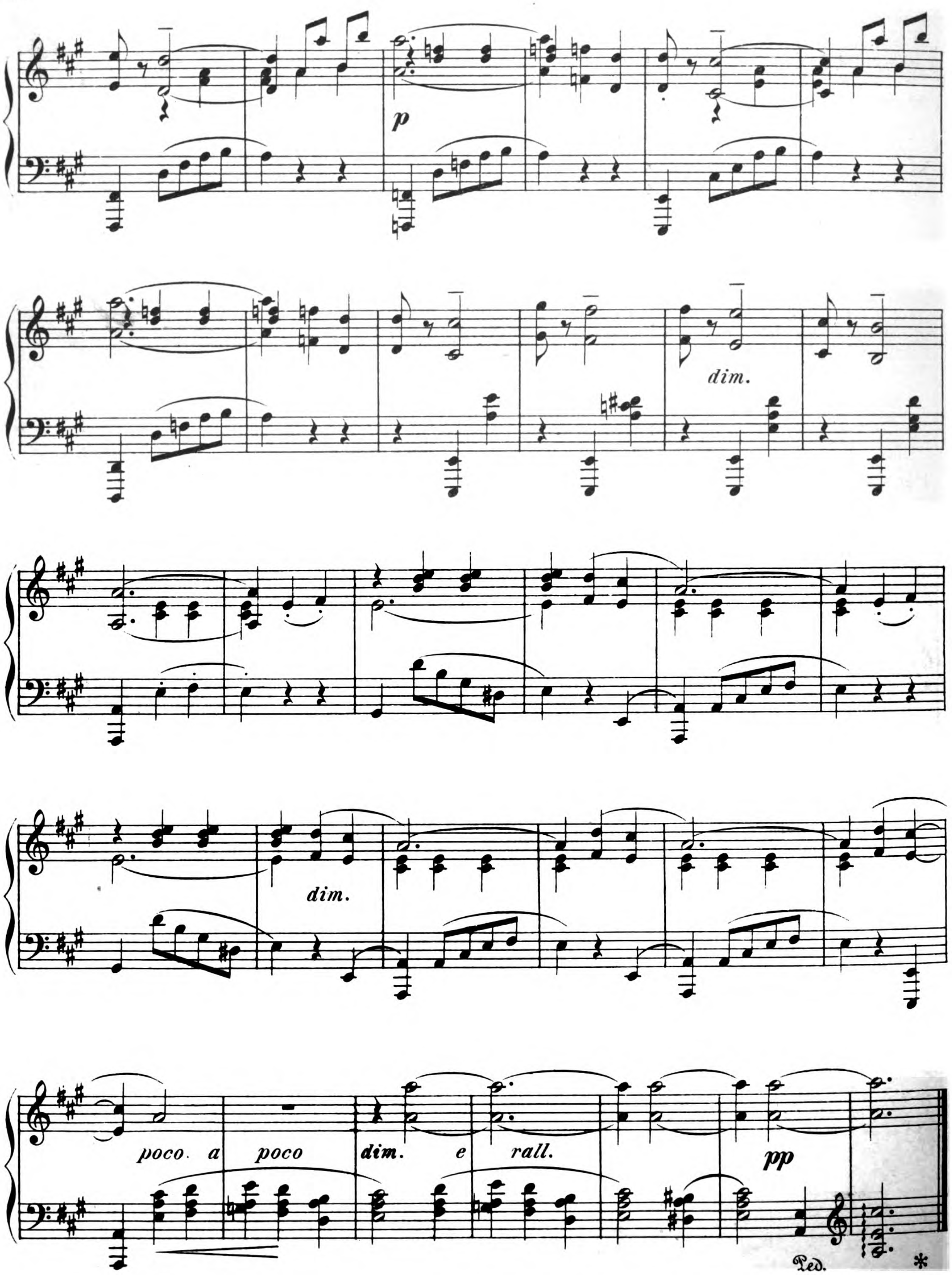
Graham Moore.

Grazioso.




Piu animato
rall.
legato
legato
sempre cresc.
dim.
p
dim.
pp
poco marcato il basso
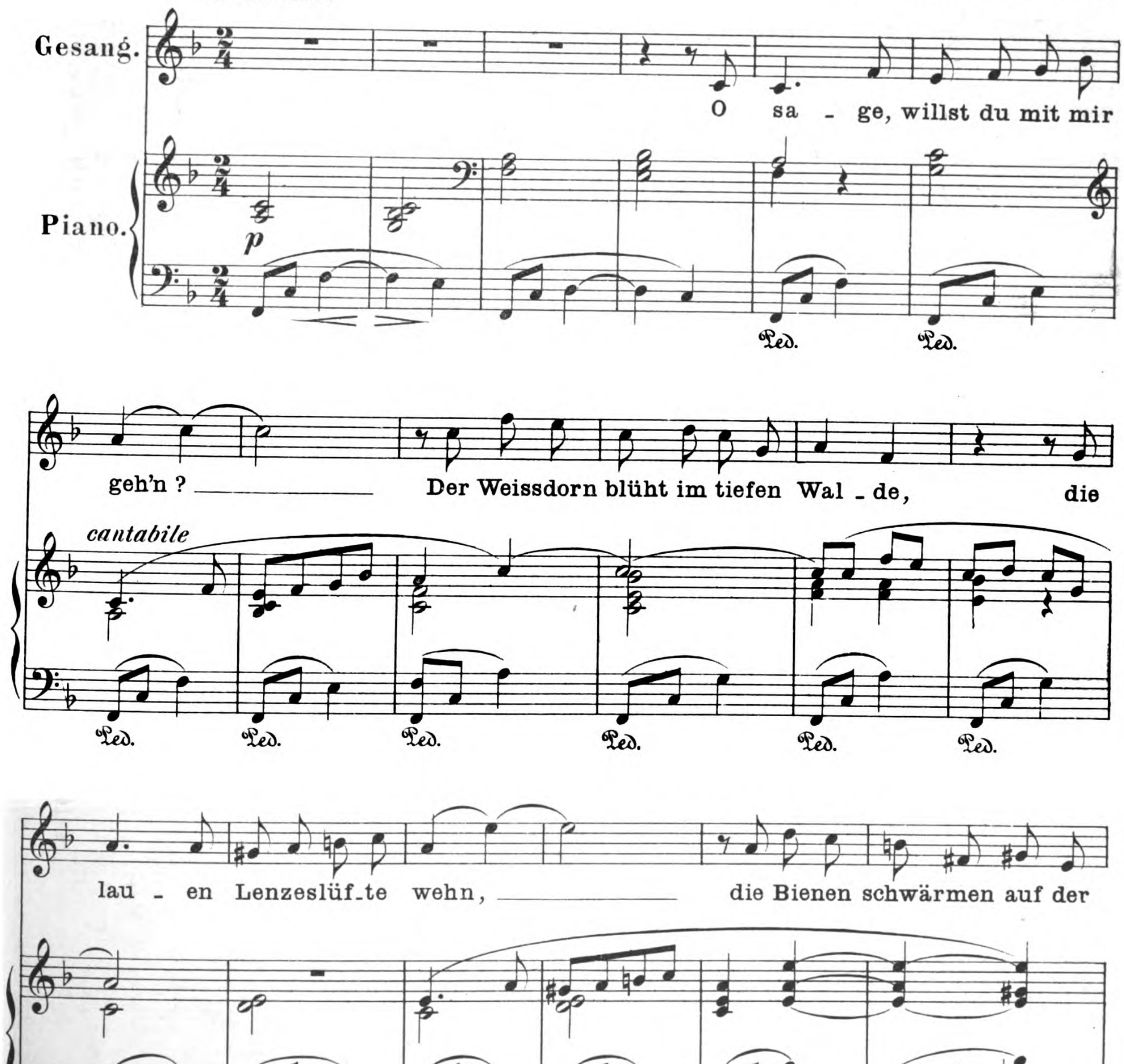

a tempo
pp rall.
dolce
cresc.
poco a poco cresc.
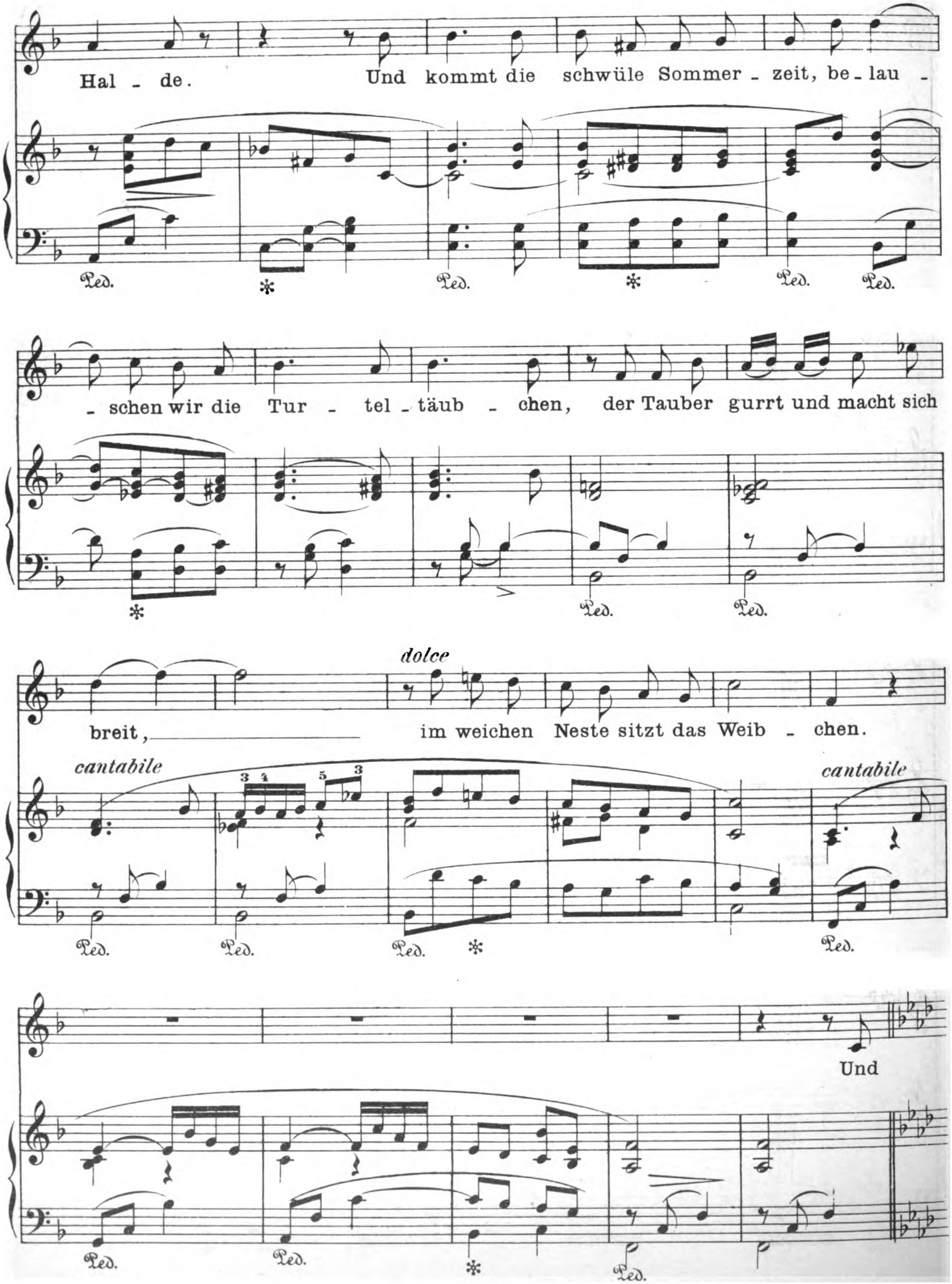

p
dim.
dim.
poco a poco dim. e rall.
pp
Ped.
*
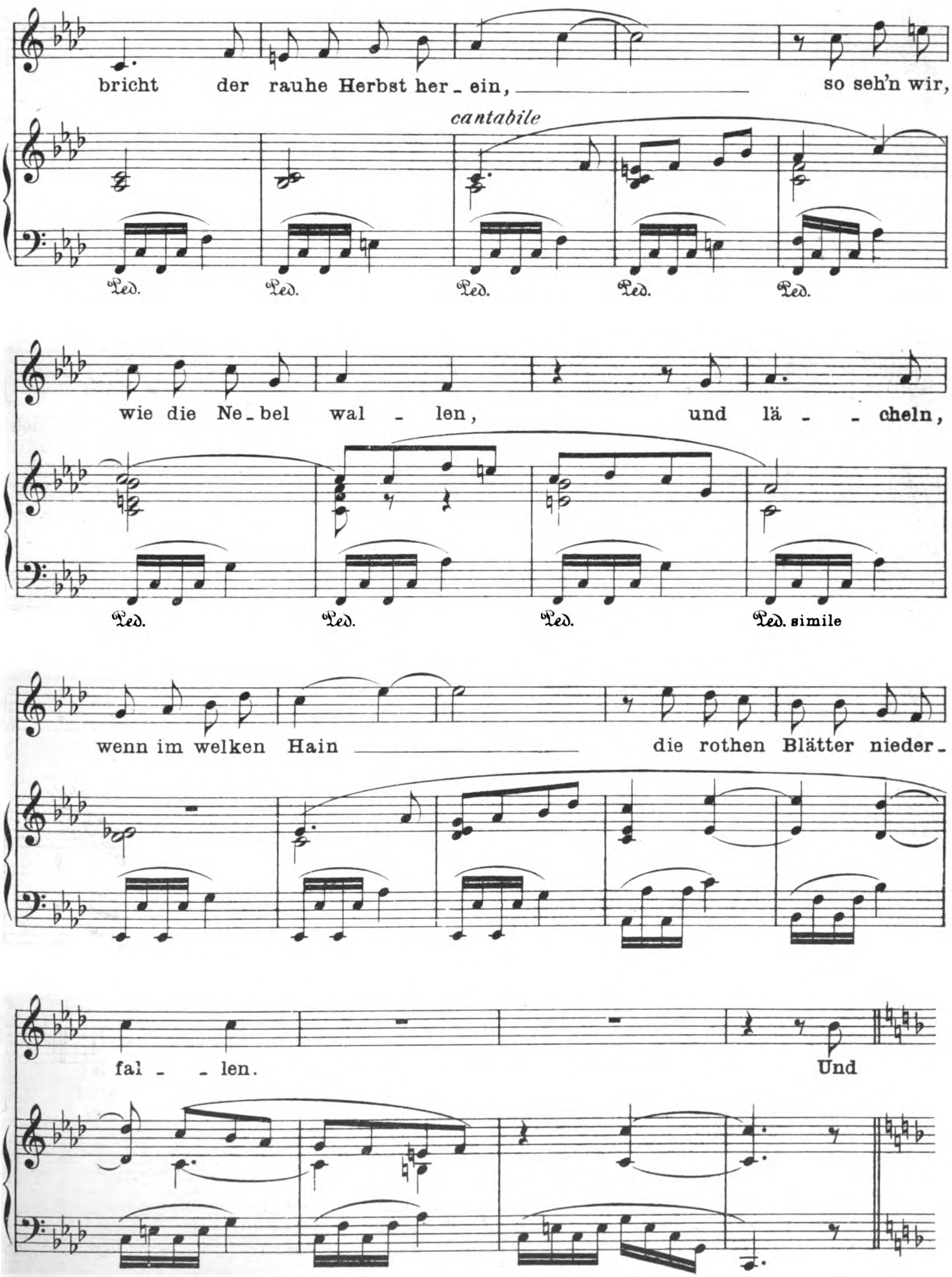
Am Weissdorn.
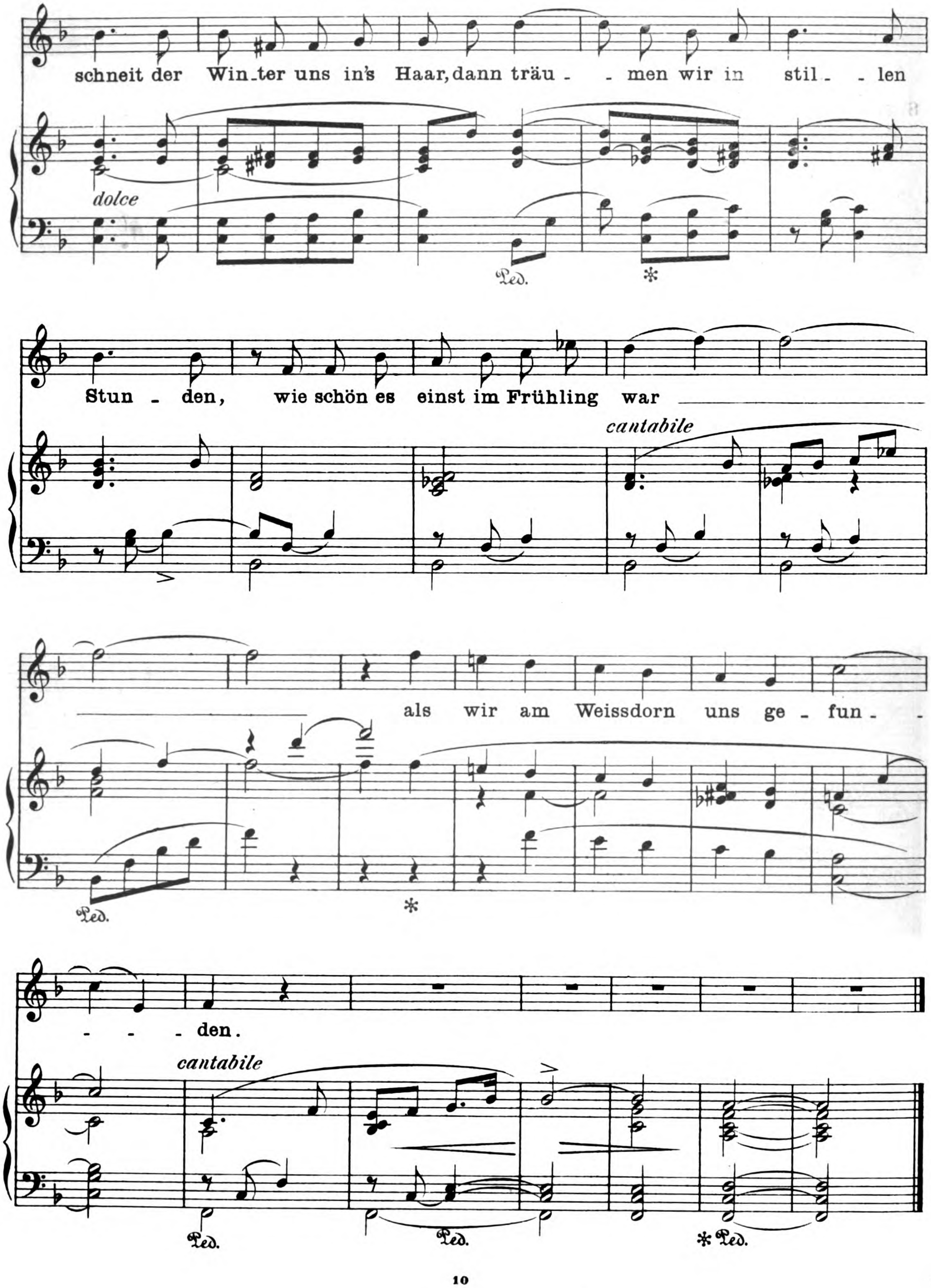
(Max Kalbeck.)

Moderato. **Ig. Brüll, Op. 78 № 1.**
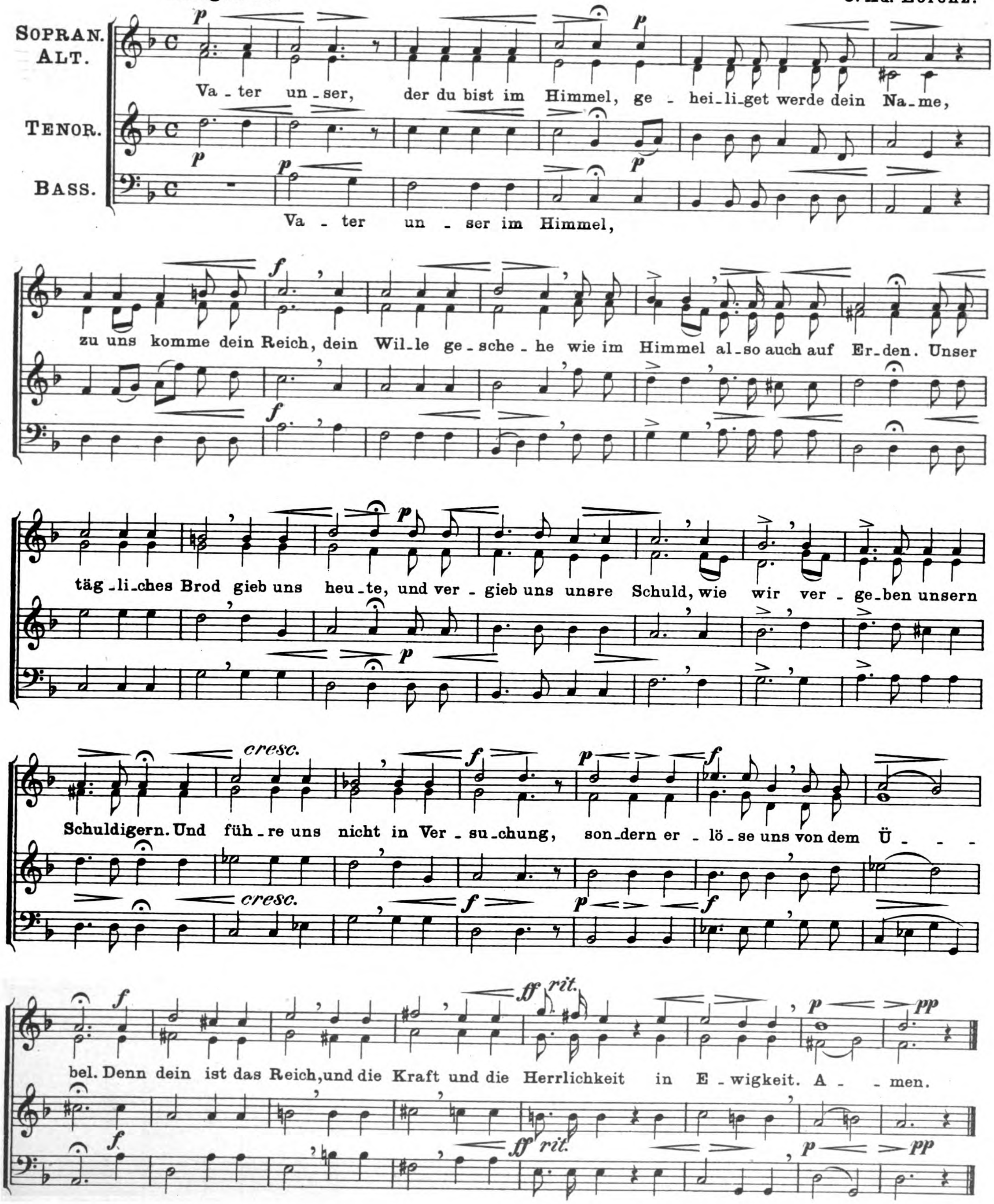



Hal - de. Und kommt die schwüle Sommer - zeit, be - lau -
- schen wir die Tur - tel - täub - chen, der Tauber gurrt und macht sich
dolce
breit, im weichen Neste sitzt das Weib - chen.
cantabile
cantabile
Und
Ped.


bricht der rauhe Herbst her - ein,
so seh'n wir,
cantabile
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
wie die Ne - bel wal - len,
und lä - - cheln,
Ped. Ped. Ped. Ped. simile
wenn im welken Hain
die rothen Blätter nieder -
fal - - len.
Und


schneit der Win_ter uns in's Haar, dann träu - - men wir in stil - - len
dolce
Ped.
Stun - den, wie schön es einst im Frühling war
cantabile
als wir am Weissdorn uns ge - fun - -
Ped.
- - - den.
cantabile
Ped.
Ped.
Ped.
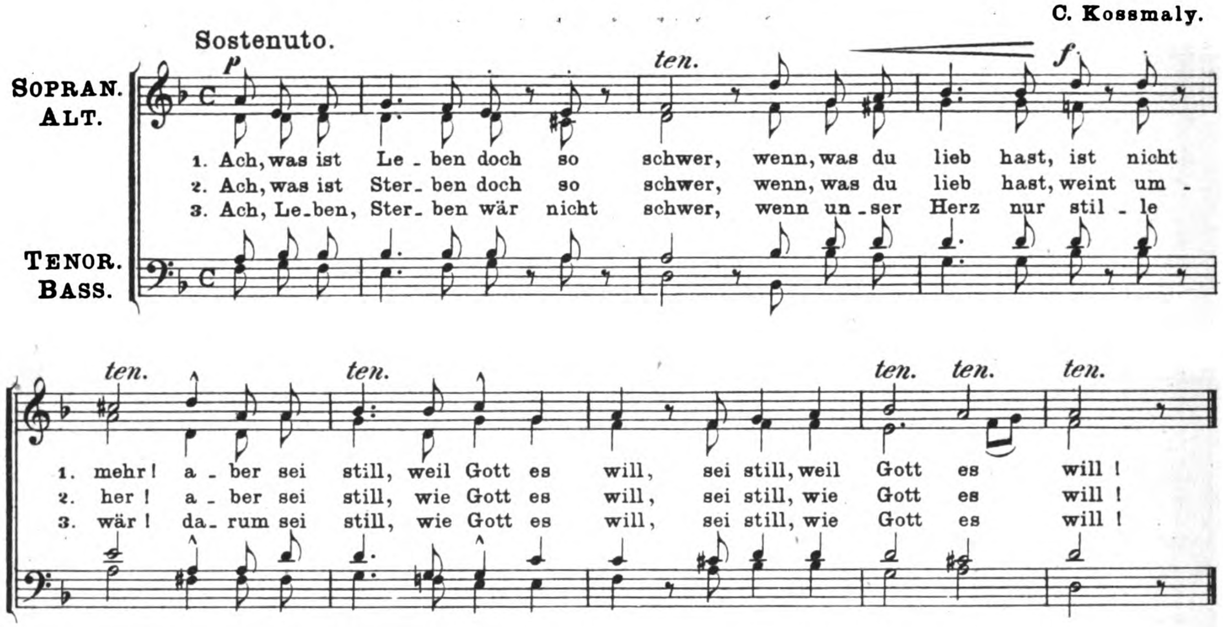
Vaterunser.

Langsam. C. Ad. Lorenz.



Leben - Sterben - so schwer!

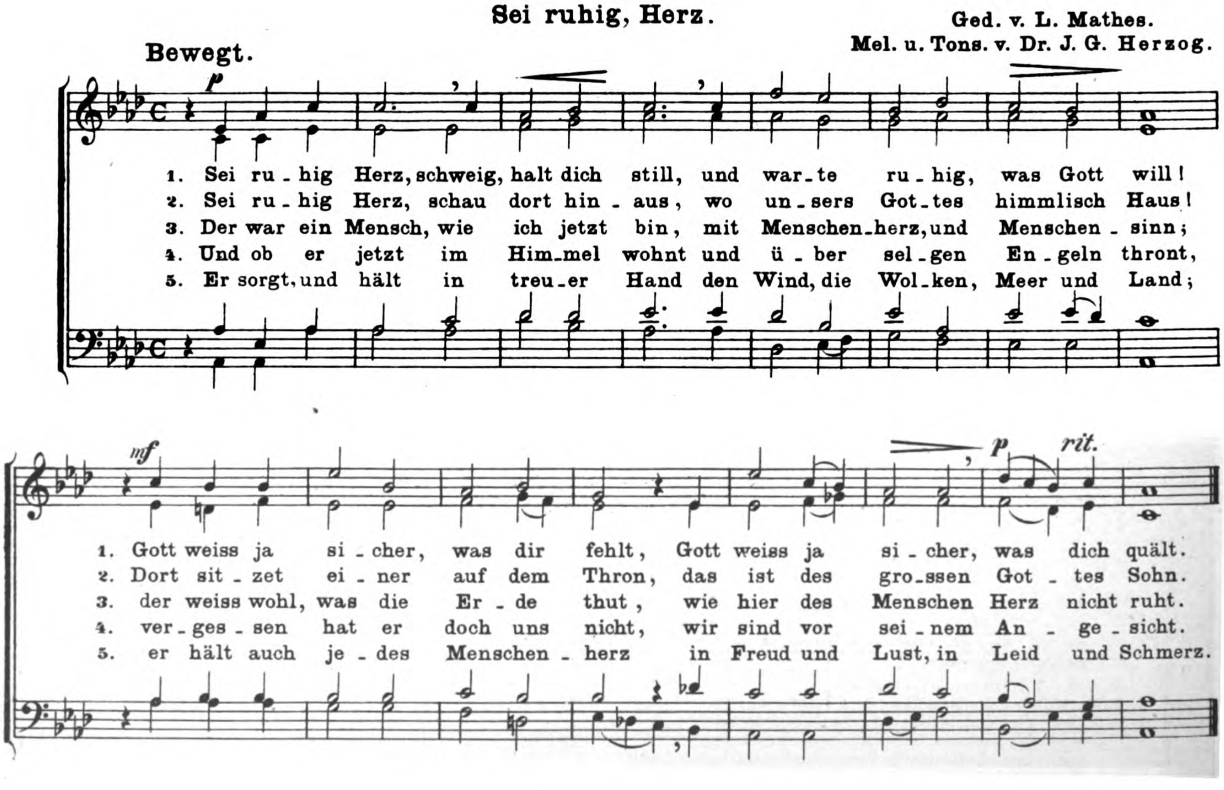
C. Kossmaly.



Geistliches Lied.+)

Sei ruhig, Herz.

Ged. v. L. Mathes.
Mel. u. Tons. v. Dr. J. G. Herzog.
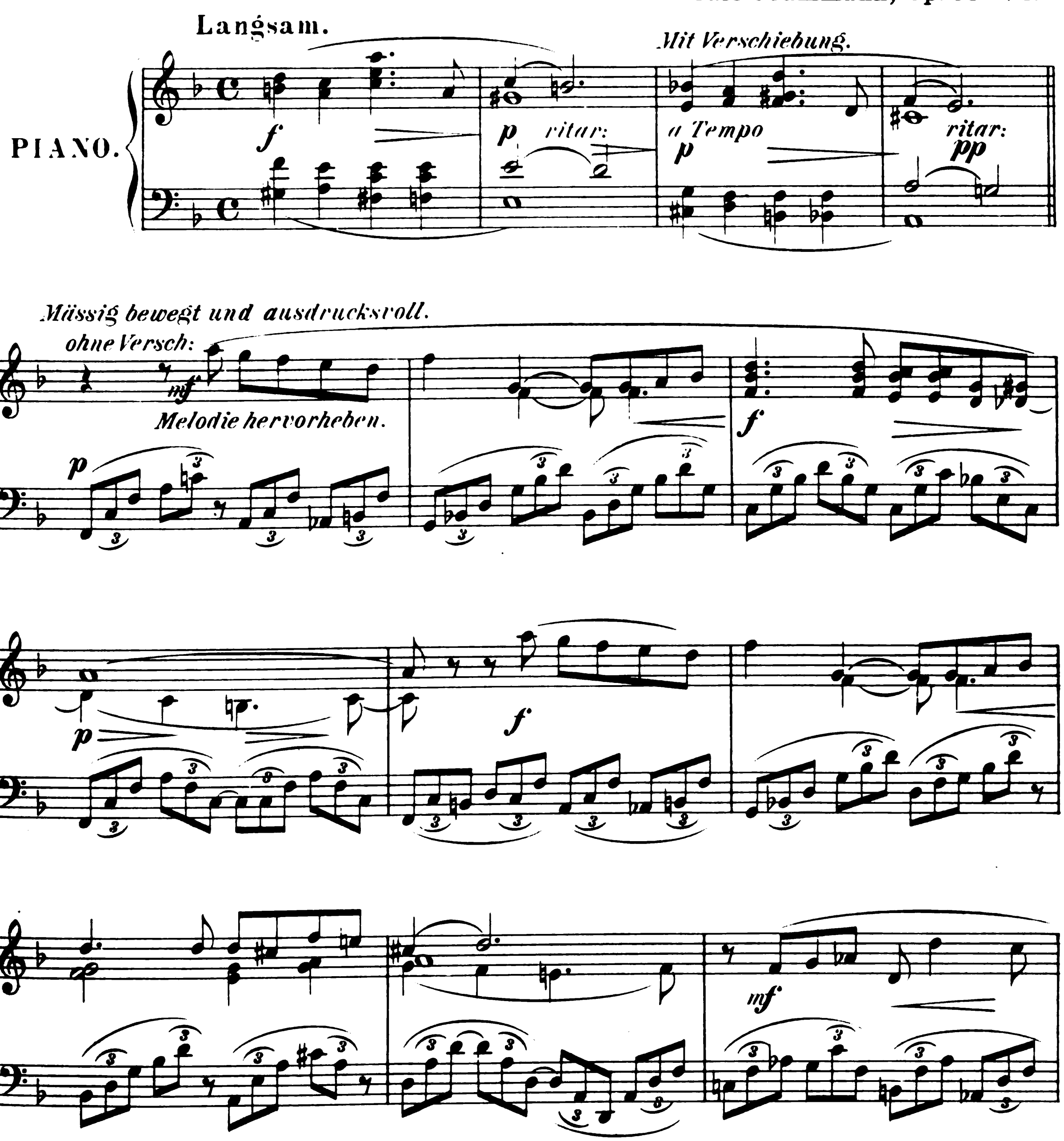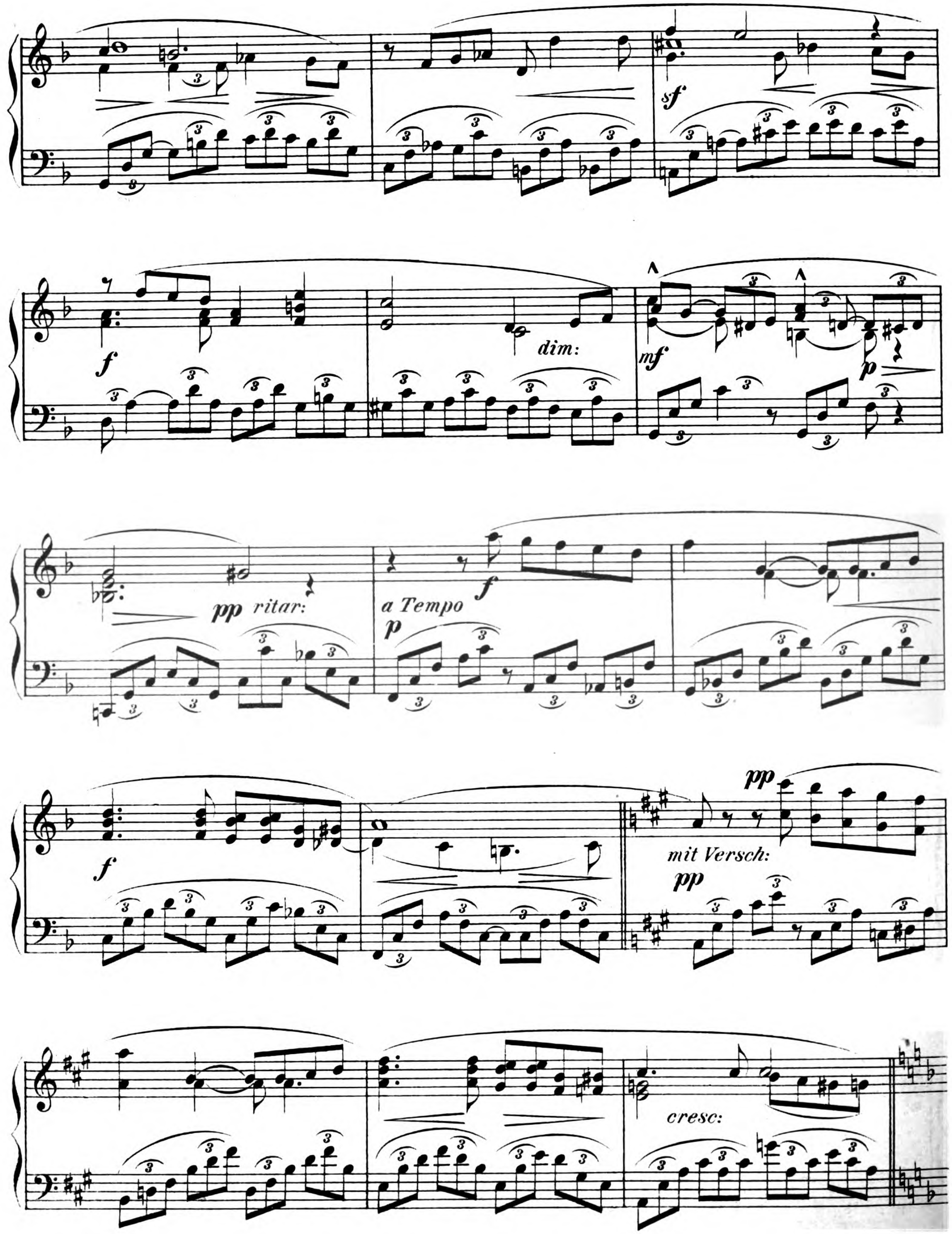


+) Für das Haus. Auch bei geistlichen Gesangsproduktionen verwendbar.
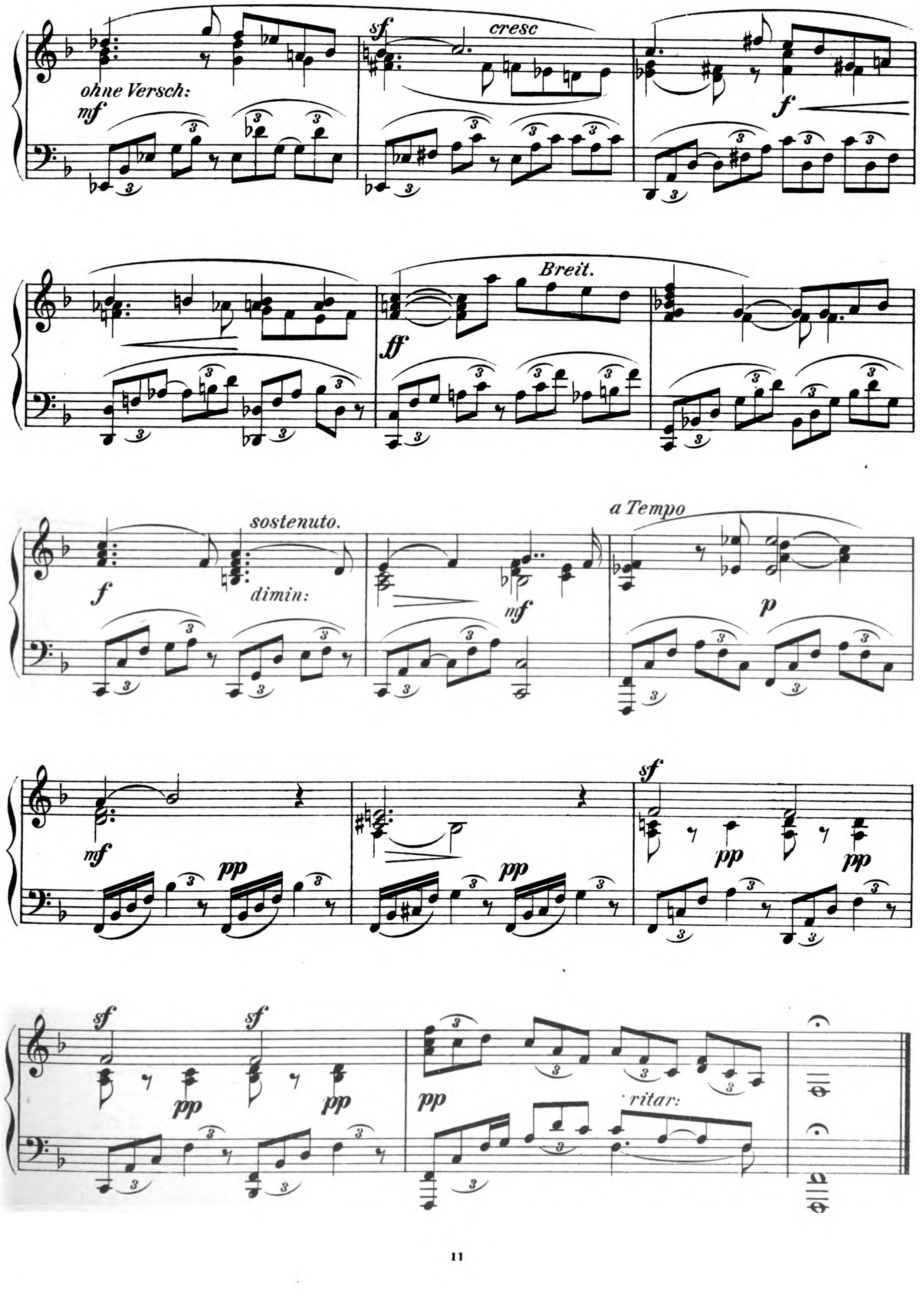
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Zueignung.

Carl Grammann, Op. 54 No. 1.
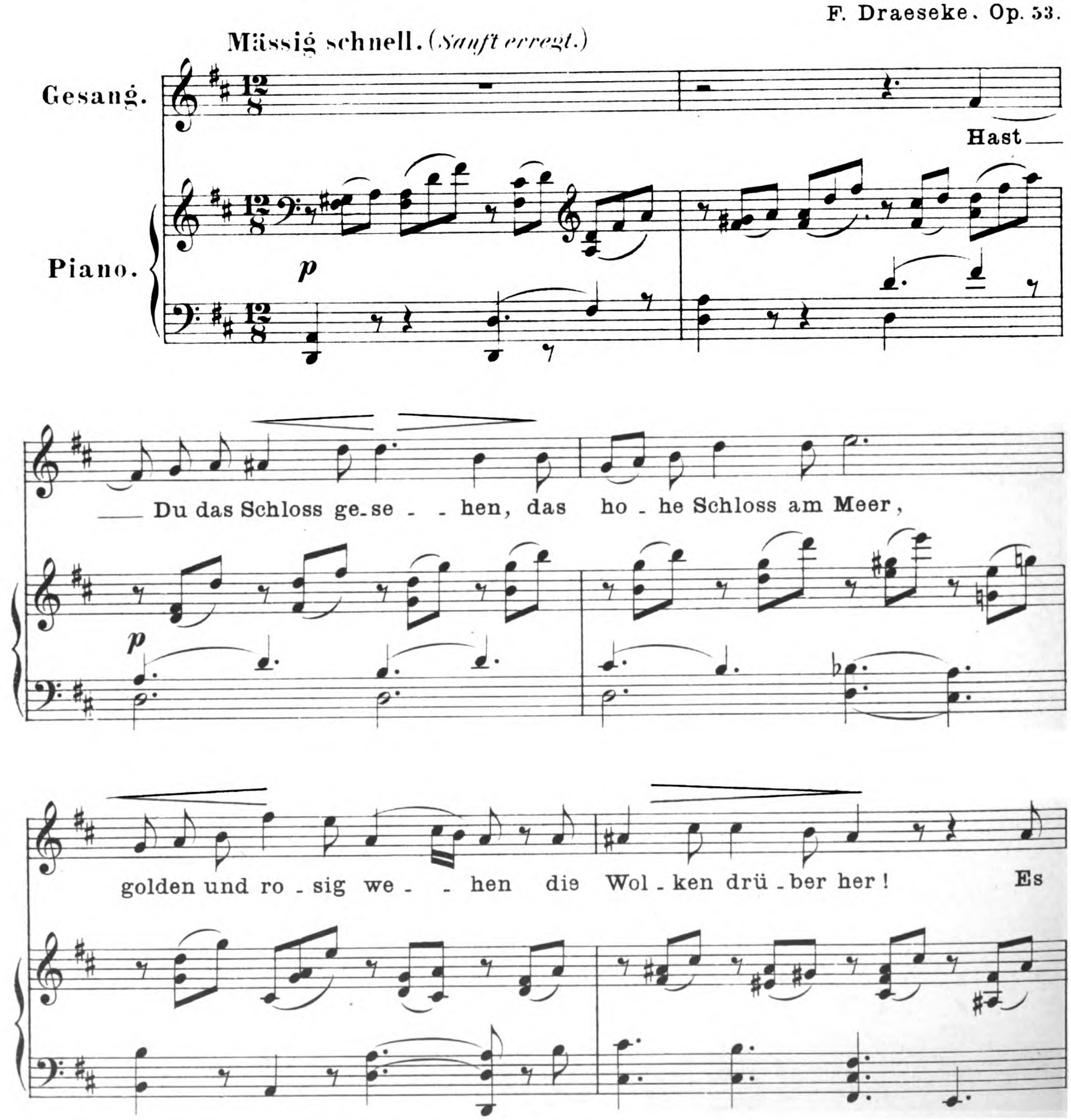



dim:
ritar:
a Tempo
mit Versch:
cresc:
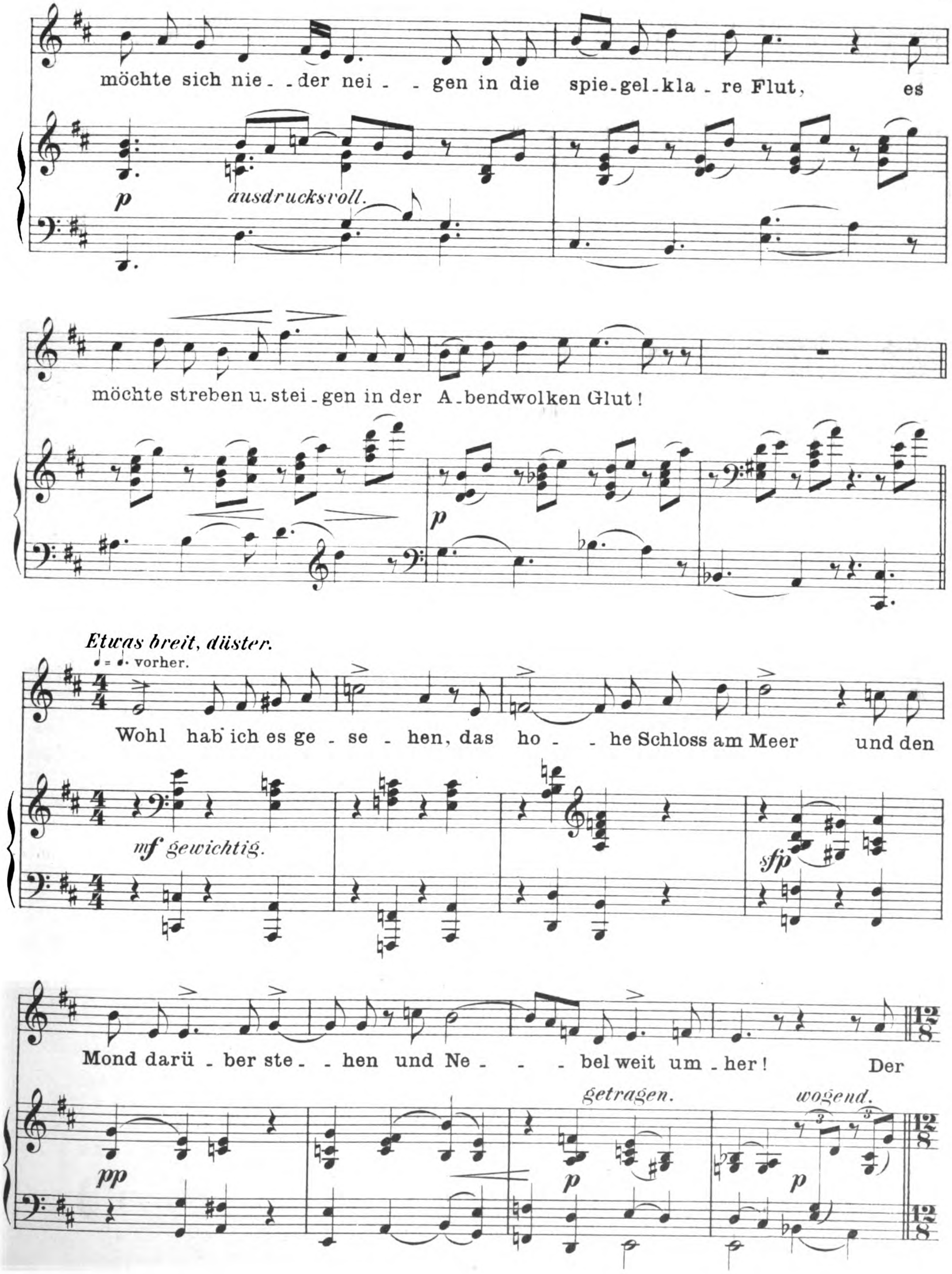

ohne Versch:
cresc
Breit.
sostenuto.
dimin:
a Tempo
ritar:
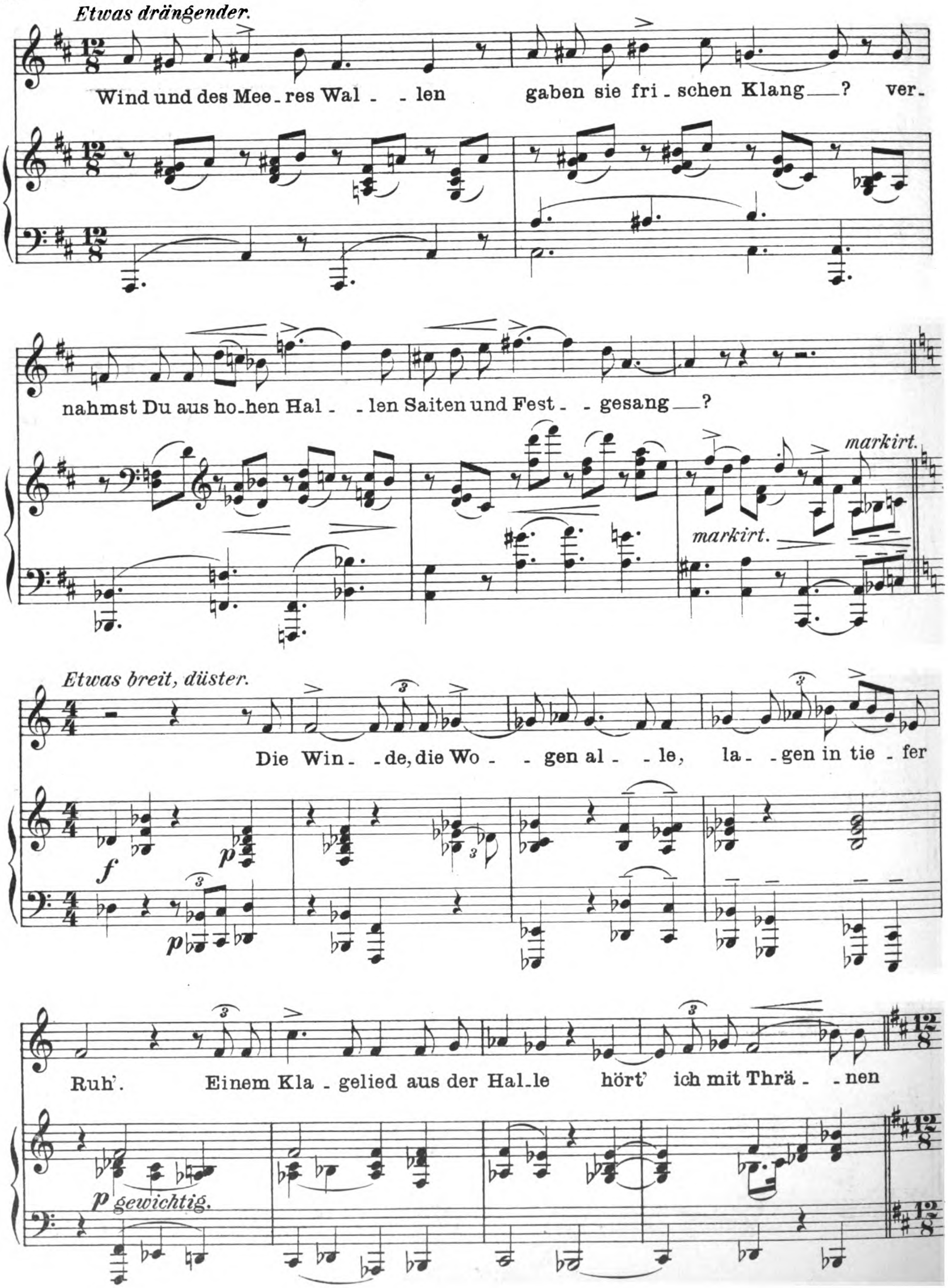
Das Schloss am Meer.
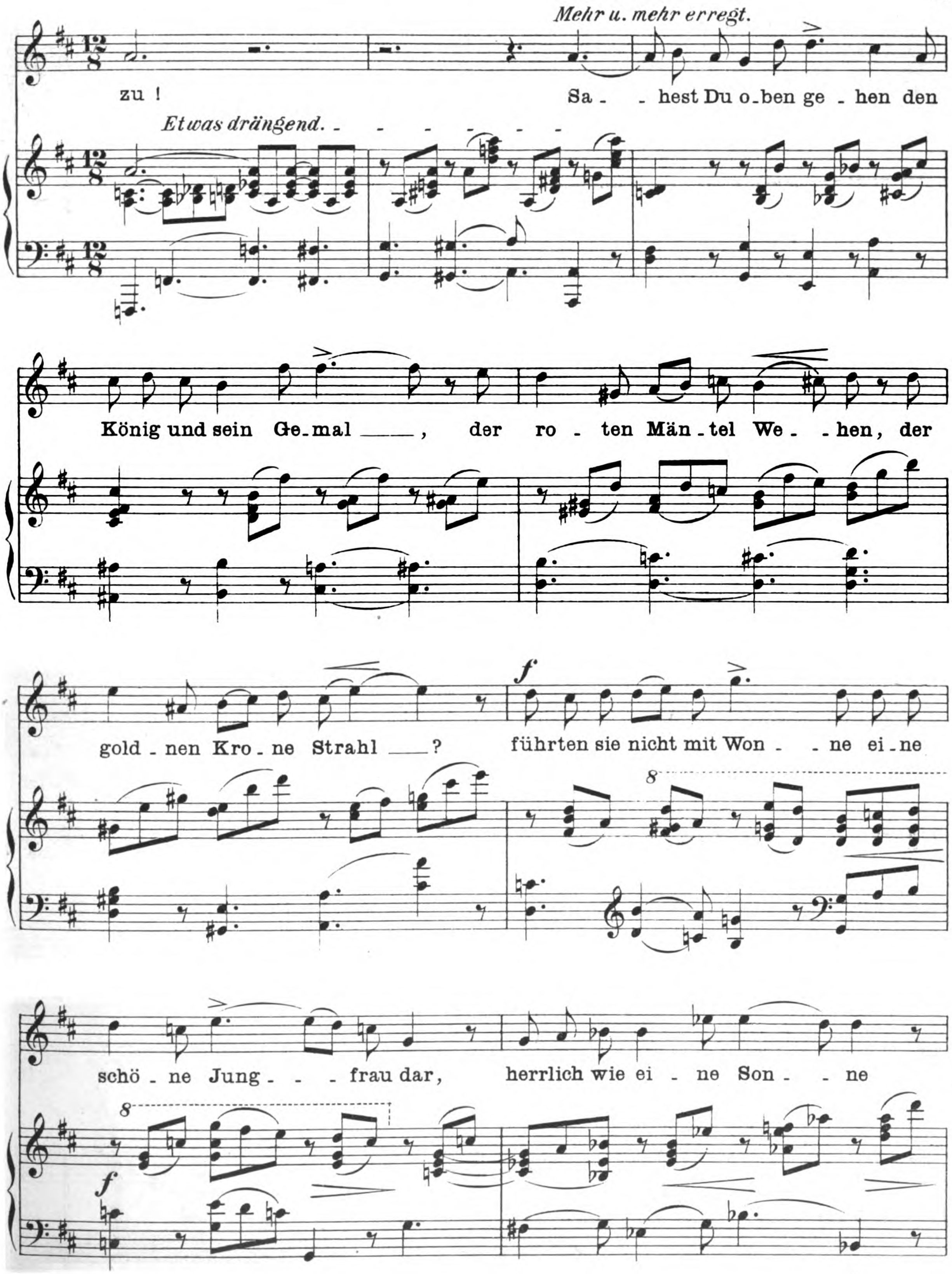
(Ballade von Uhland.)
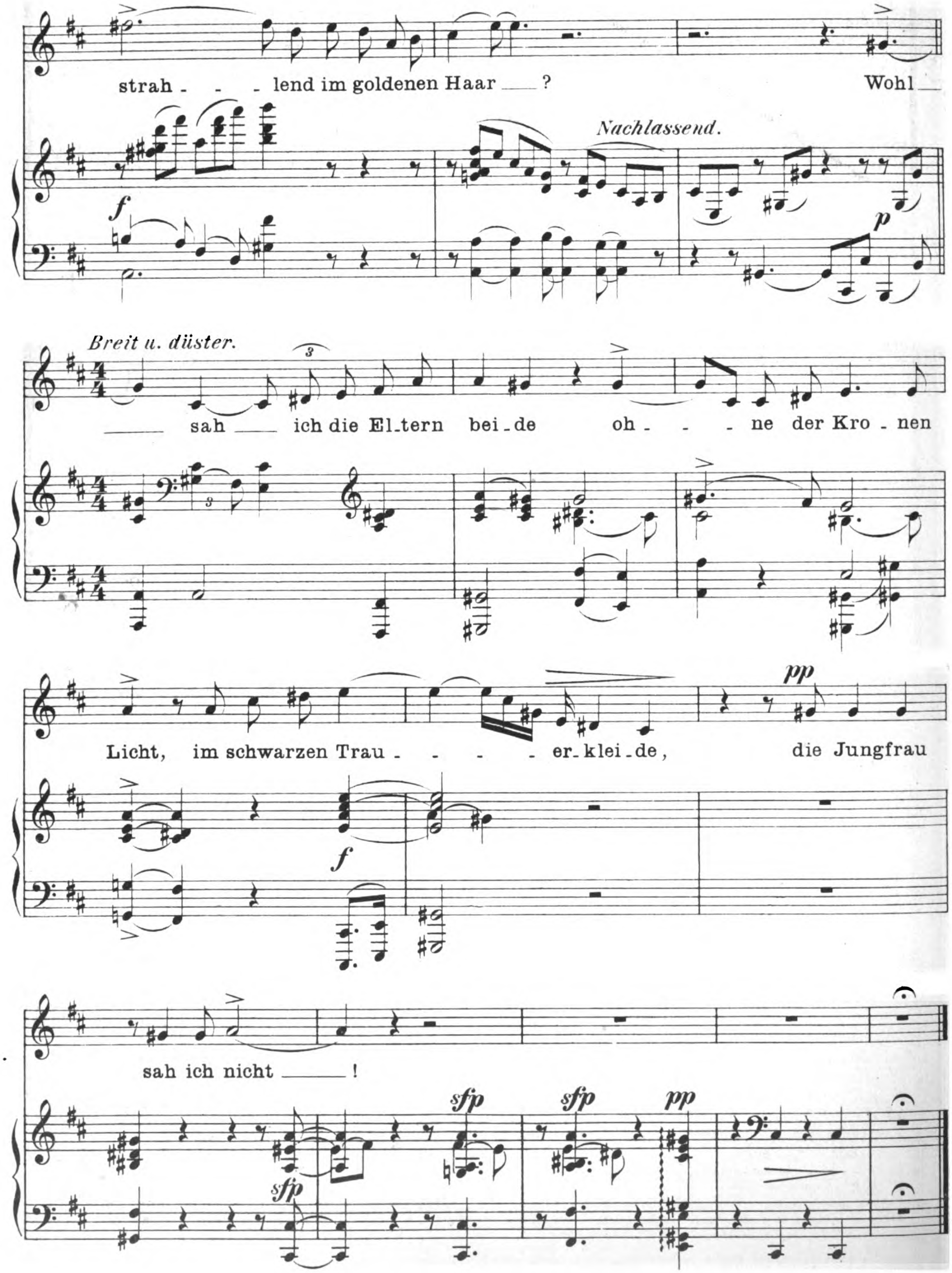
F. Draeseke. Op. 53.




möchte sich nie - der nei - gen in die spie - gel - kla - re Flut, es
p
ausdrucksvoll.
möchte streben u. stei - gen in der A - bendwolken Glut!
p
Etwas breit, düster.
♩ = ♩. vorher.
Wohl hab' ich es ge - se - hen, das ho - he Schloss am Meer und den
mf gewichtig.
sfp
Mond darü - ber ste - hen und Ne - bel weit um - her! Der
pp
getragen.
wogend.
p
p


Etwas drängender.
Wind und des Mee_res Wal_ _ len gaben sie fri_schen Klang__? ver_
nahmst Du aus ho_hen Hal_ _ len Saiten und Fest_ _ gesang__?
markirt.
markirt.
Etwas breit, düster.
Die Win_ _de, die Wo_ _ gen al_ _ le, la_ _gen in tie_ fer
Ruh'. Einem Kla_gelied aus der Hal_le hört' ich mit Thrä_ _nen
p gewichtig.


Mehr u. mehr erregt.
zu! Sa - hest Du o-ben ge - hen den
Etwas drängend.
König und sein Ge-mal ___, der ro - ten Män-tel We - hen, der
gold - nen Kro - ne Strahl ___? führten sie nicht mit Won - ne ei-ne
f
8
schö - ne Jung - - frau dar, herrlich wie ei - ne Son - ne
f
8
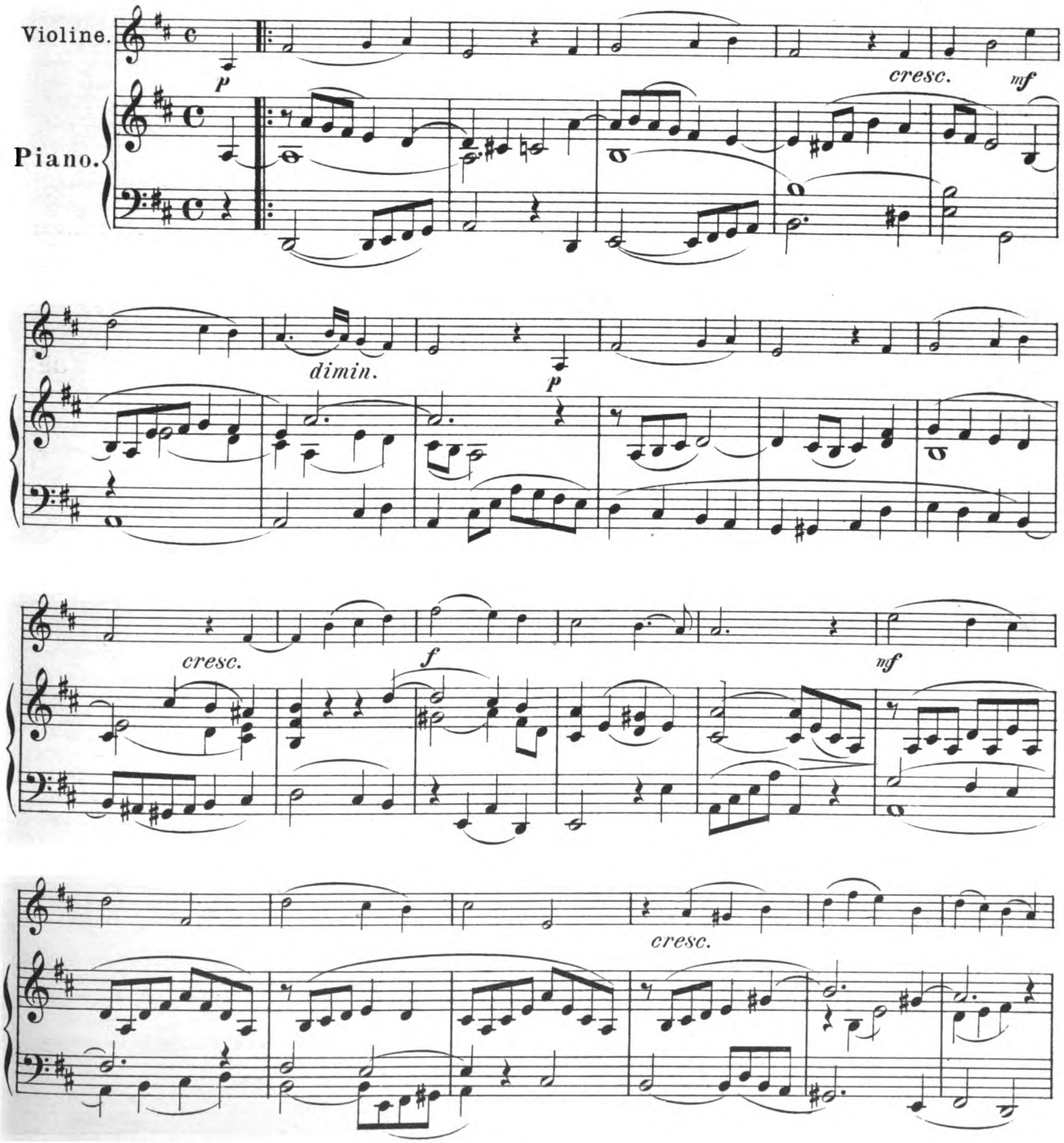

strah - - - lend im goldenen Haar ___ ?
Wohl ___
Nachlassend.
f
p
Breit u. düster.
___ sah ___ ich die El_tern bei_de
oh - - - ne der Kro_nen
Licht, im schwarzen Trau - - - - er_klei_de,
pp
die Jungfrau
f
sah ich nicht ___ !
sfp
sfp
sfp
pp
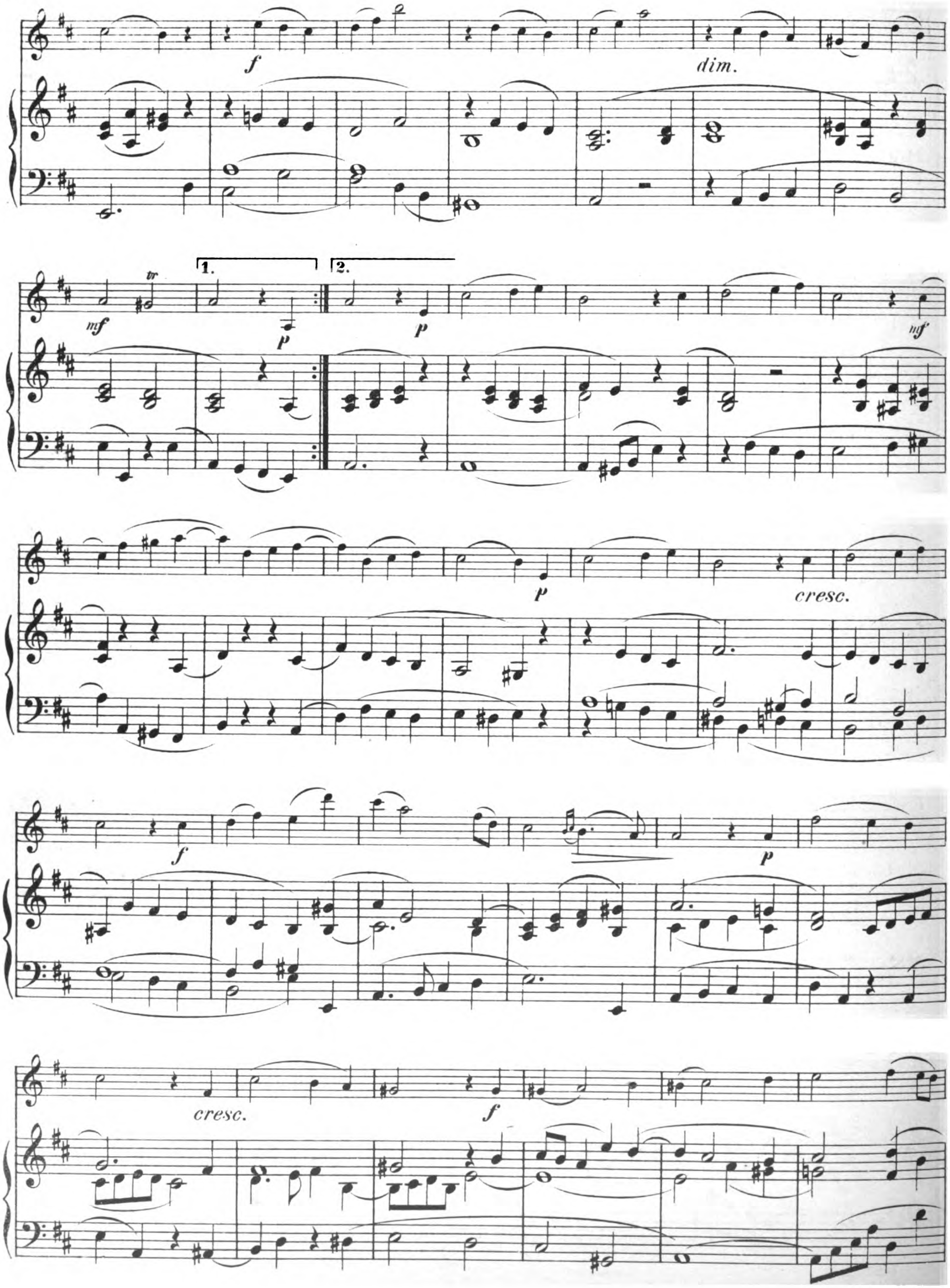
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
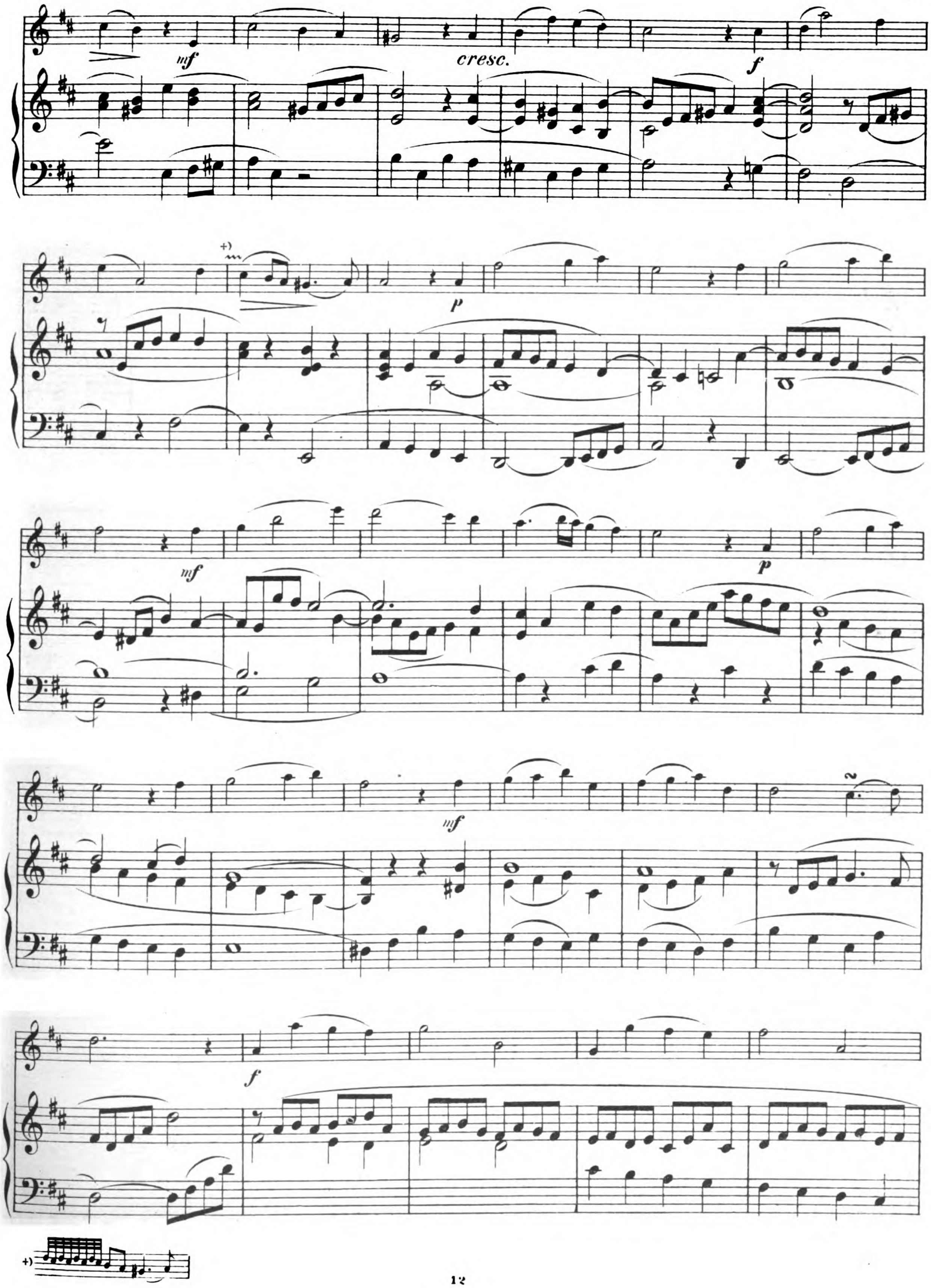
Moderato
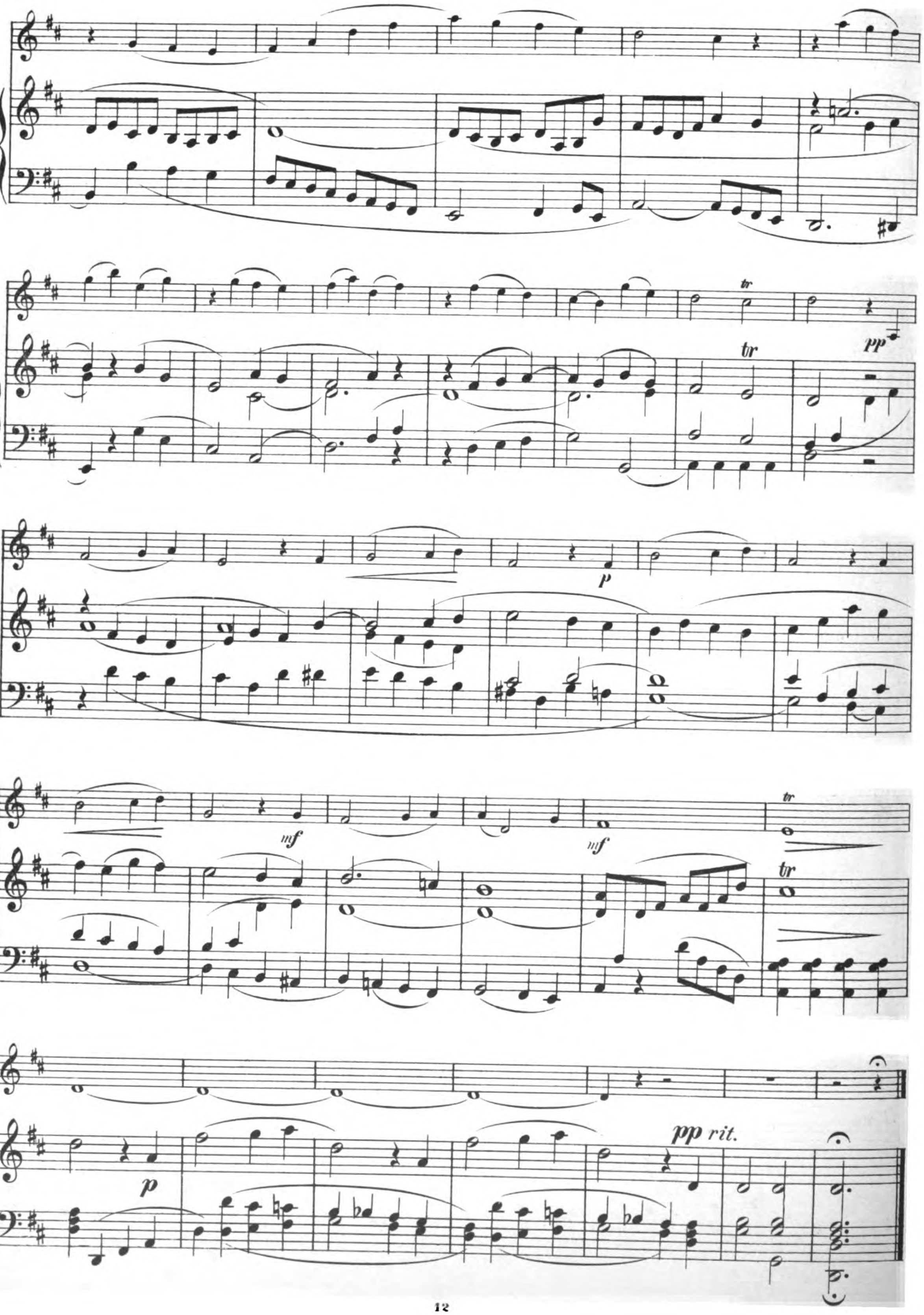
für Violine und Pianoforte.

Ernst J. Erbe, Op. 9.




f
dim.
mf
tr
1.
p
2.
p
mf
p
cresc.
f
p
cresc.
f


mf
cresc.
f
+)
p
mf
p
mf
f
+)
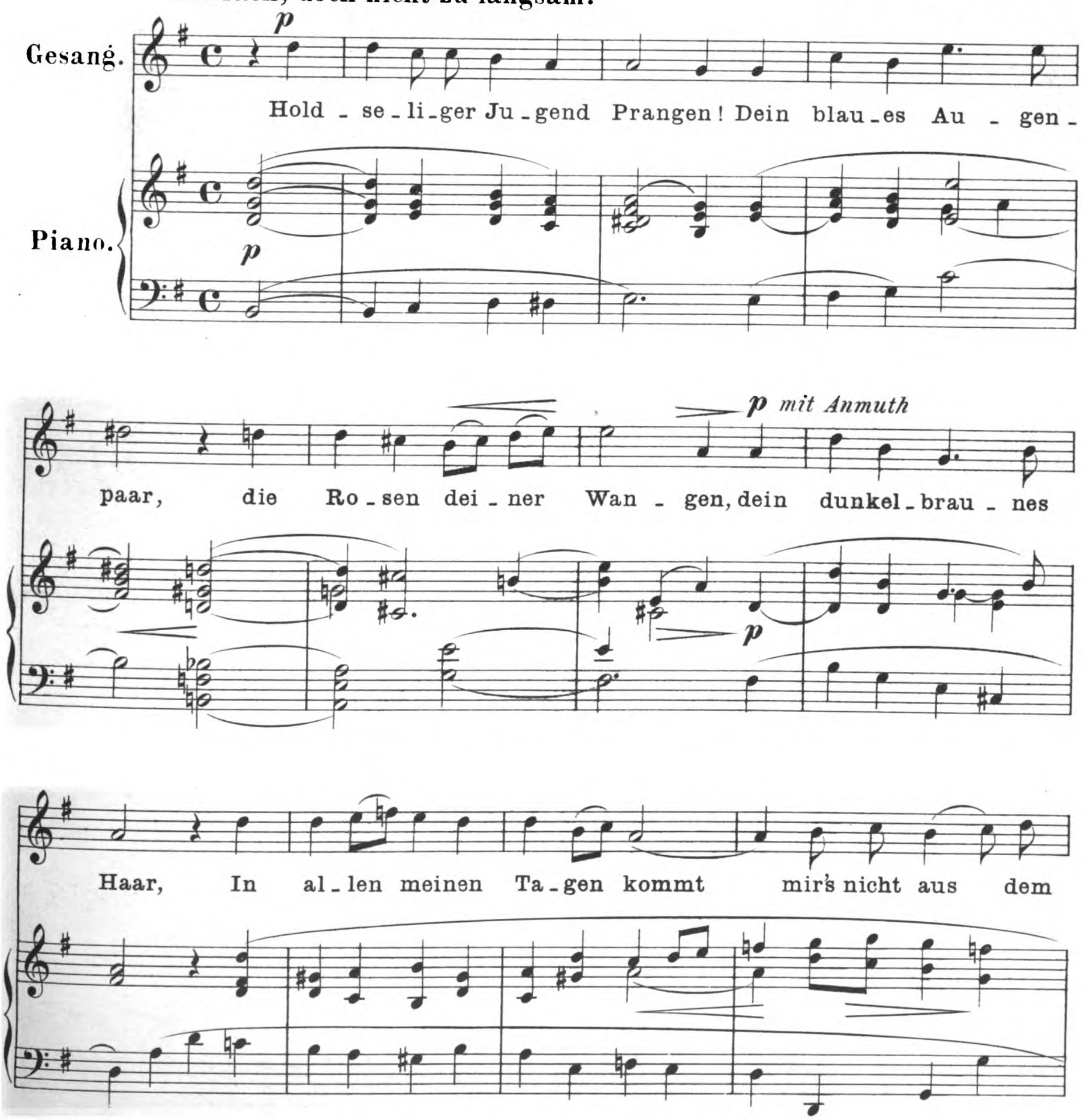

tr
tr
pp
p
mf
mf
tr
tr
p
pp rit.
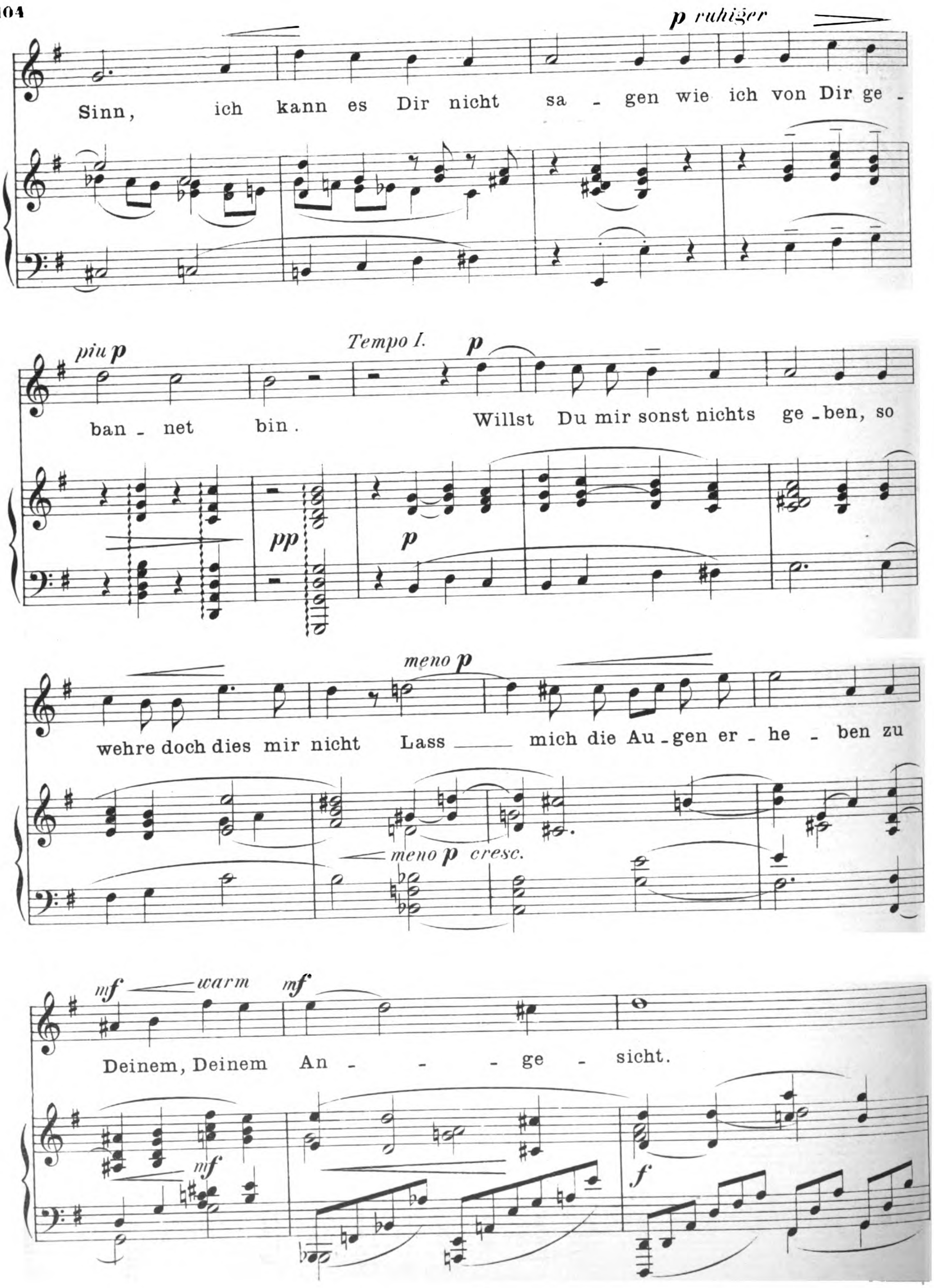
Stille Liebe.
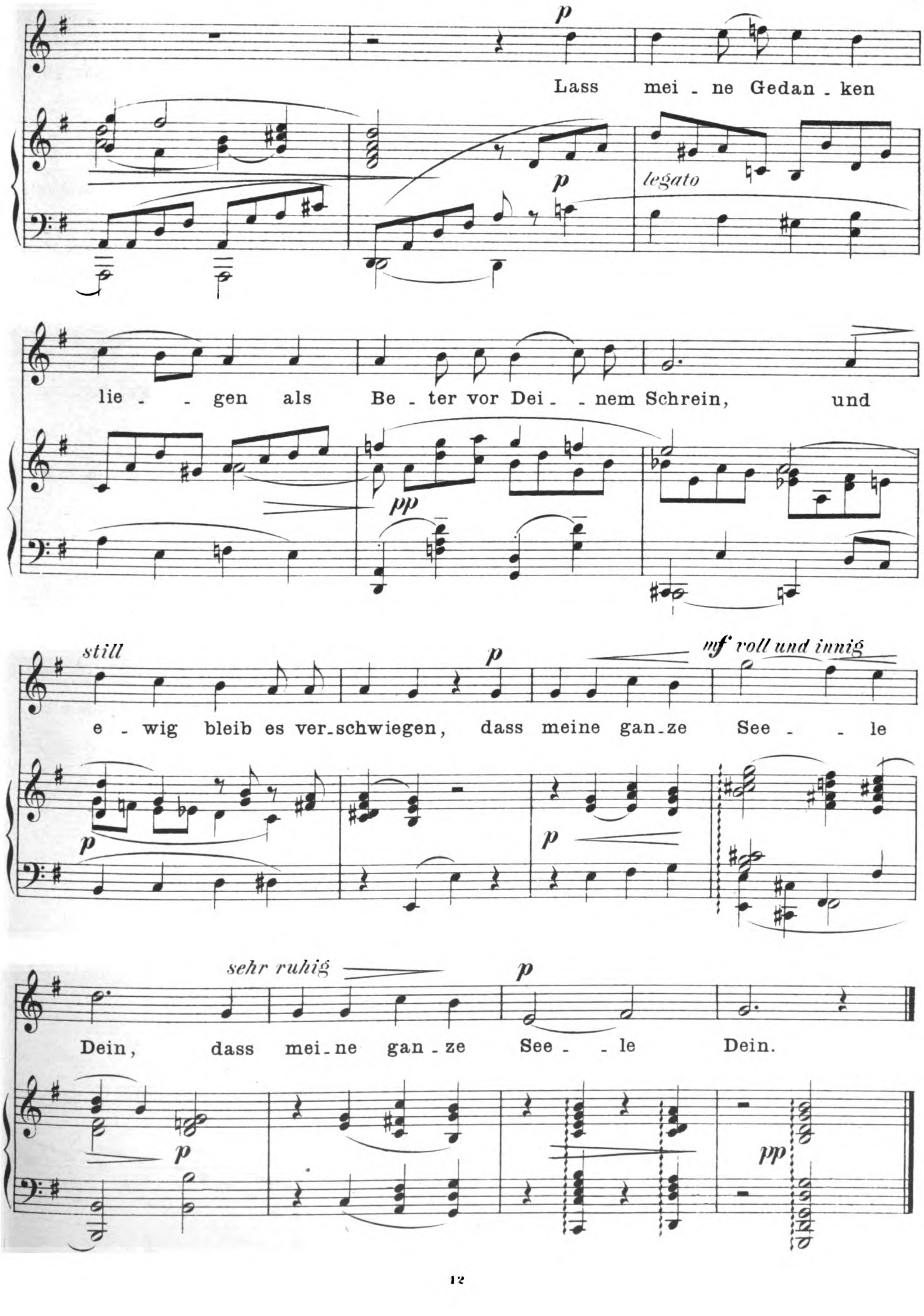
(Julius Wolff.)

Einfach, doch nicht zu langsam.

Hermann Grädener.
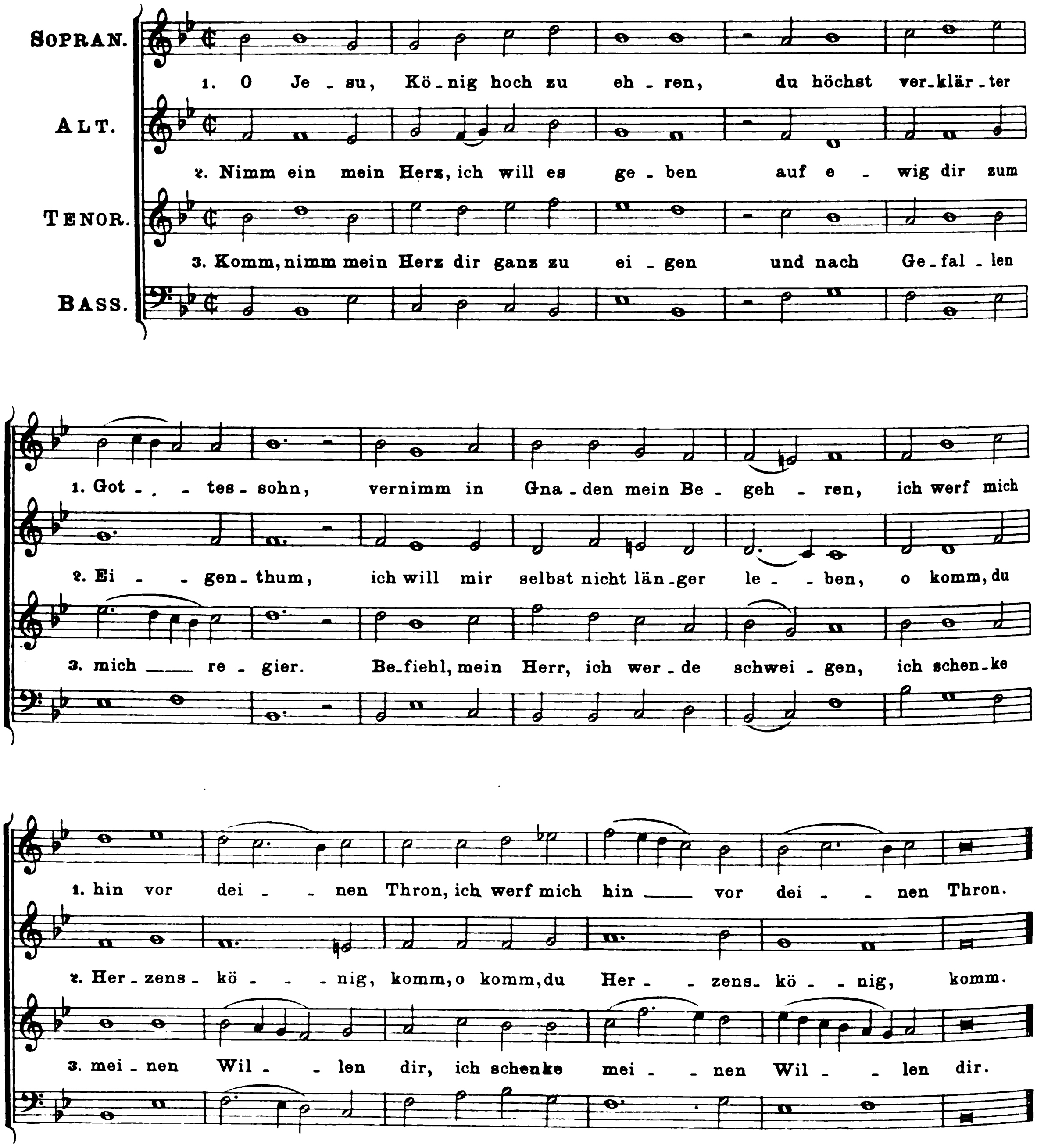



p ruhiger
Sinn, ich kann es Dir nicht sa - gen wie ich von Dir ge -
piu p
Tempo I.
p
ban - net bin. Willst Du mir sonst nichts ge - ben, so
pp
p
meno p
wehre doch dies mir nicht Lass mich die Au - gen er - he - ben zu
meno p cresc.
mf
warm
mf
Deinem, Deinem An - - - ge - sicht.
mf
f


p
Lass mei - ne Gedan - ken
legato
lie - - gen als Be - ter vor Dei - - nem Schrein, und
pp
still
e - wig bleib es ver - schwiegen, dass meine gan - ze See - - le
mf voll und innig
sehr ruhig
Dein, dass mei - ne gan - ze See - - le Dein.
pp

O Jesu, König hoch zu ehren.

(Gerh. Tersteegen. 1697 - 1769.)

Melodie u. Tonsatz von
Friedr. Riegel - München.



BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH,

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hofkantor.

Zweiter Jahrgang

1898.

Langensalza,

Verlag von Hermann Beyer & Söhne,

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.

Inhalt.

A. Abhandlungen, Biographieen u. a.

B. Lose Blätter.

C. Monatliche Rundschau.

D. Kleine Nachrichten vom Tage.

E. Besprechungen.

F. **Briefkasten.**

G. **Berichtigungen.**

H. **Musikbeilagen.**



II. Jahrgang.
1898.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 1.
Ausgegeben am 1. Januar 1898.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Zur Kritik unseres öffentlichen Musiklebens.

Von **Dr. Wilibald Nagel.**

Jeder, der mit ruhigem Blick und vorurteilsfrei das Musikleben und -Treiben unserer Tage übersieht, mufs sich gesagt haben, dafs wir uns in einer Zeit der Gärung befinden, dafs wir nicht wissen, wie sich die Klärung vollziehen, welches der Niederschlag des modernen künstlerischen Lebens und seiner Äufserungen sein wird. Was wird aus dem Virtuosentum, was aus der Tonsetzkunst, wenn wir auf dem betretenen Pfade weiterschreiten, was wird aus unserem Publikum? Das sind Fragen, deren Beantwortung von grofsem Interesse, von gröfsester Wichtigkeit ist.

Zum Teil hat man schon eine Antwort gegeben oder doch zu geben versucht: so hat Herr Prof. *Scholz* in Frankfurt eine kleine Arbeit in die Welt geschickt, welche vom Standpunkte des praktischen Musikers aus die Richtung unserer heutigen Musikproduktion bestimmen zu wollen — vorgiebt. Es wird sich vielleicht einmal die erwünschte Gelegenheit bieten, diese Schrift näher zu betrachten, wenn auch nur, um mit allem Nachdruck der Ansicht des genannten Herrn entgegenzutreten, welche *Bülow* als ein typisches Beispiel dafür bezeichnen zu dürfen glaubt, wie weit der Verstand, d. h. Fleifs und Anempfindungsvermögen den Musiker zu fördern vermöchten! So lange *Bülow* lebte, hat man öffentlich derartige unsinnige Behauptungen nicht aufzustellen gewagt — — — nun er tot ist — — — doch man kennt ja die alte Geschichte vom »Fufstritt«. Schade nur, dafs keiner der vielen, die dem genialen Mann im Leben nahe standen, gegen Herrn *Scholz* aufgetreten ist! Es scheint demnach wohl berechtigt, anzunehmen, dafs der herrliche Spruch, mit dem einst der tote Lessing gefeiert wurde:

> Vormals im Leben ehrten wir dich als einen der Götter;
> Nun du tot bist, herrscht über die Geister dein Geist.

von *Bülows* getreuen Freunden, Nachbarn u. dergl. nicht zu ihrem geistigen Eigentum gemacht worden ist.

Doch wir wollen hier von anderen Dingen reden. Niemand kann sich unterfangen wollen, ganz objektiv die Beantwortung von Fragen wie den oben angegebenen unternehmen zu wollen; handelt es sich doch um solche der unmittelbarsten Gegenwart, um Fragen, welche innerhalb der Parteiungen auftauchten. Immerhin kommt uns bei unserer Stellungnahme zu statten, dafs wir das hundertfältige Parteiwesen unter einer kleineren Anzahl von Hüten vereinigen können.

Seitdem der ausgezeichnete Litterarhistoriker *Brandes* den Satz aufstellte, hat man ihn oft genug wiederholt: im deutschen materiellen wie geistigen Leben der Gegenwart läuft so ziemlich alles auf Massenwirkung hinaus. Massenwirkung lag der Politik *Bismarcks*, der Kriegskunst *Moltkes*, den Reformbestrebungen der deutschen Schaubühne, der Musik *Wagners* zu Grunde. Schon mit Beginn der Musikfeste waren sodann grofse Scharen von

Sängern und Instrumentalisten aufgeboten worden; diese erhielten in den während der letzten Jahrzehnte ins Fabelhafte angewachsenen Männergesangvereinen nicht zu unterschätzende Konkurrenten. Bei allen war die Parole: möglichst viele Kräfte mobil machen!

Das war in mannigfacher Beziehung gut und anerkennenswert: ein wenn auch nur bescheidenes Mafs von Musikbildung wurde in viele sonst teilnahmlose Kreise getragen, die Möglichkeit, gute Aufführungen zu veranstalten, wurde bedeutend erhöht. Neben den Gesangvereinen, welche, im Besitze reichster Mittel, weite Kunstfahrten unternehmen konnten, tauchten dann einzelne Orchestervereinigungen auf, die, zum Teil durch Männer ersten Ranges geleitet, von denen *Bülow*, der Kapellmeister von Gottes Gnaden, der oberste war, ihre Schritte gleichfalls bald da-, bald dorthin lenkten. Das gute Vorbild weckte Nacheiferung, und es kann gar keinem Zweifel unterliegen, dafs sich der Standpunkt unserer öffentlichen Musikübung auch durch die Thätigkeit der angeführten Faktoren im allgemeinen bedeutend gehoben hat. Aber die Sache hat, wie alles im Leben, ihre Kehrseite.

Ist die Massenwirkung als solche für die Kunst und ihre Wirkungsfähigkeit eine notwendige Bedingung? Schwerlich wird irgend jemand schlechtweg eine bejahende Antwort geben wollen. Was das Männerchorwesen anbetrifft, so darf man sagen: bis zu einem gewissen Grade sind die kolossalen Mitgliedziffern ein Verderb für die ernste Kunstpflege. Es ergiebt sich dies leicht schon aus der Thatsache, dafs in allen gemischten Chören die Zahl der teilnehmenden Damen überwiegt. Die Art der Lebensstellung und des Berufes spricht allerdings dabei mit, ist aber durchaus nicht ausschlaggebend. Wäre dies der Fall, so würden die Männerchorübungen nicht so sehr viel regelmäfsiger und zahlreicher besucht sein, als die Studienabende in den gemischten Chören. Auch bei den Frauen ist es nicht immer reine Kunstliebe, die sie treibt, recht oft bei den Proben zu sein: wer viel gesungen, erwirbt als Palme das Anrecht auf einen Sitz in der ersten Reihe — gleich hinter oder noch besser zur Seite der Solisten, und da funkelt denn das neue Seidenkleid noch einmal so herrlich! Was die Männer in hellen Scharen in die Männerchöre treibt, ist die germanische Vorliebe für die Kneipe nicht in letzter Linie: ein Gesangsabend ohne regelrechte Nach- und Nachtsitzung im tabakduftgeschwängerten Vereinslokal ist undenkbar.[1]) Solche Sitzung wirkt ungeheuer wohlthuend auf die Stimme, gemütlich ist sie und interessant auch, vielerlei wird durchgesprochen und manchmal sogar eine Resolution zur Hebung des Familiensinnes gefafst — Nachts um 1 Uhr!

[1]) ? Die Redakt.

Im Übermafs getrieben, verdirbt das Männerchorwesen den Boden für echte Kunst. Viele suchen ihre Stärke im säuselnden pianissimo; man denke sich 100 Männer, von denen jeder gut seine 2 Centner hebt, säuseln wie ein Zephirhäuchlein! Kann es etwas Widersinnigeres geben? Aber es ist doch Kunst! Nein, mit Verlaub, es ist Dressur, weiter nichts. Es fällt niemandem ein, zu verlangen, die Männerchöre sollten ihre Wirksamkeit einstellen, im Gegenteil! Aber sie sollen in ihren Schranken bleiben, und ihre Mitglieder sollten nicht glauben, weil sie ein bifschen singen könnten, verständen sie auch schon von Kunstfragen etwas. Man dürfte in jenen Kreisen nicht vergessen, dafs der Männergesang schon durch seine Klangmischung einseitig, durch die äufsere Art seiner Zusammensetzung auf eine beschränkte Anzahl von Texten angewiesen ist.

Das letztere ist ein Punkt für sich, der die eingehendste Prüfung verdiente. Es ist die Weise, wie sich oft die Dutzendschreiber an den herrlichsten Dichtungen vergreifen, kaum anders als mit dem Worte: geistige Notzucht zu bezeichnen. Kein Gesetz schützt den Dichter davor, von dem Herrn Sounddso »vertont« zu werden, und da dem so ist, wäre es Sache der Musik-Fachpresse, hier ihres Amtes als ästhetischer Gerichtshof zu walten. Dafs sie das nur in den seltensten Fällen thut, ist eine leider unbestreitbare Wahrheit. Wenn ein fein gebildeter, allgemein geschulter Mensch in seiner Weise einen Goethe'schen oder Keller'schen oder sonst einen guten Text u. a. musikalisch verwendet, so dürfen wir wenigstens prüfen, inwieweit seine Auffassung dem gedanklichen und bildnerischen Gehalt, der Stimmung der ganzen Vorlage entspricht; macht sich aber Herr XY an ein solches Gedicht, um ein banalstes Tongefüge zusammen zu harmonieren, so verdient eine derartige Unverschämtheit öffentliche Züchtigung. Schutz dem geistigen Eigentum auch in dieser Richtung! Wenn *Goethe* den Komponisten seiner Lieder gegenüber oft mifstrauisch war, so begreift sich das für den Denkenden leicht genug.

Doch zurück zu unseren Männerchören. Man sehe sich den Apparat an, der bei ihren Konzerten grofsen Stiles ins Werk gesetzt wird. Erst monatelang die unverdrossenste Einpaukerei von Sachen, bei denen es oft dem Hörer graust! Ein bischen Melodie im ersten Tenor, notdürftige Harmonik, triviale Betonung einzelner Phrasen, das ist oft alles, was man zu hören bekommt; von einem kunstvoll gefügten, untereinander in schöner Symmetrie zusammenhängenden Tongebilde ist keine Rede. Endlich kommt der grofse Tag... Es wimmelt von Vettern und Basen bei der Schlacht, welche, das weifs jeder der Teilnehmer, gewonnen werden mufs: jede Phrase, jede Nüance ist den Sängern so in Fleisch und Blut übergegangen, dafs er sie, des Morgens um 3 Uhr geweckt, mit tötlicher Sicherheit wieder-

zugeben vermöchte. Also bravo, bravissimo, Lorbeerkränze und Tusch! Die Lorbeeren, nota bene, kauft der Verein, zum Teil wenigstens, seinem Dirigenten, mithin sich selbst. Dann kommt das Festessen mit Deputationen befreundeter Vereine, Reden und Toasten ohne Ende. Alles himmelblau, alles ein Jubel, eine Wonne, ein Rühmen und Preisen — — die gröfseste Kulturthat kann nicht mehr verhimmelt werden, als solch ein Männerchorkonzert! Wer will den Leuten es verdenken, wenn all das tönende Brimborium ihnen schliefslich den Kopf verdreht, so dafs sie überzeugt sind oder werden, sie seien allesamt echte Repräsentanten der heiligen Kunst! Und darin liegt die eine eminente Gefahr für die echte, lautere Kunstübung, sie liegt darin, dafs das — so stellt es sich heute so vielfach dar — Unwesen der Männerchörelei als eine Art von Reinkultur des Einbildungsbazillus erscheint. Die andere Gefahr ist die, dafs nach einer uralten Erfahrung die fortgesetzte Beschäftigung mit dem Gewöhnlichen und Minderwertigen den Geschmack am Guten vernichtet und die Fähigkeit, sich am ernsten Genusse zu erbauen, ertötet.

Man wende nicht ein, der Männergesangverein pflege ja noch edle und volkstümliche Musik, so wie sie seinen Stiftern als Ideal vorschwebte! Fällt ihm gar nicht ein; einmal bietet er derlei Gaben nur ganz nebenbei, nur, um zu zeigen, dafs man »solche Sachen« auch singen könne, dann aber serviert er sie nicht nur vierfach verdickt, sondern noch obendrein arg überzuckert: an die Stelle naiv-treuherziger Ausführung ist eine raffinierte Ausfeilung der Klangeffekte getreten, welche mit echter Volkskunst, deren ureigenstes Wesen das schlichte, anspruchslose, mit einem Worte gesagt, das ungezierte ist, nicht das geringste zu thun hat. — Man hat es als eine künstlerische That gepriesen, dafs für den Männergesang die moderne Harmonik gewonnen worden sei. Es giebt jetzt Tonsetzer, welche die — dem Inhalte nach — allerschauerlichsten Balladen »vertonen«. Darob grofse Freude! Mir fiel, als ich zum erstenmal — es war in der Schweiz — derartige vierstimmige Schauermären hörte, ein Ausspruch *Wagners* ein, den er, wenn mich mein Gedächtnis nicht trügt, in der Hauptsache zu Unrecht, auf Schumann anwendete und der darauf hinauslief, dafs *Schumann* oft da recht tiefsinnig erscheinen wolle, wo er in Wahrheit doch nur sehr oberflächlich sei! In der That ist nichts für einen Musiker leichter, als durch harmonische Schrullen, die noch billiger als Brombeeren sind, das Publikum zu düpieren, durch Monstrositäten Effekt zu machen und den Eindruck besonderer Gedankenfülle zu erzielen. Ein in seinen Kreisen tonangebender Komponist, der von einem Bum-bum Marsch aus über *Mendelssohn* und *Händel* sich bis nach *Wagner* durchstolperte, sagte mir einmal, als ich einen Vortrag über *Nägeli*, den interessanten, aber auch pietätlosen Mann, gehalten hatte, in sehr wegwerfendem Tone: *Nägeli* habe das ganze Unglück mit der Männerchörelei verschuldet. Das ist nun zwar durchaus nicht richtig, erscheint aber auch bedeutungslos; interessant und wunderbar zugleich ist aber das Faktum, dafs derselbe Herr mehr und mehr für Männerchor zu schreiben anfing... Das giebt zu denken. Um »populär« zu werden, giebt es für den Tonkünstler zwei Wege: entweder so zu schreiben, dafs es für die Walze passt, oder aber sich an die Sohlen der Mitglieder eines Männerchores zu heften:

Denn wenn man erst 'nen Männerchor hat,
So hat man bald die ganze Stadt....

Der selige *Goethe* wird die Variierung eines seiner Worte entschuldigen. Thut dann der p. p. Tonsetzer noch etwas, sich den leitenden Damenkreis zu erobern, so schifft er mit vollen Segeln zu immer gröfseren Erfolgen, und an ernsthaften Widerstand gegen ihn ist nicht mehr zu denken. Eine musikalische Tyrannis wird insceniert, und das künstlerische Leben beginnt zu stagnieren. Ein wirklich bedeutender Mann wird sich nur in seltenen Fällen zu derartigen Rollen herabwürdigen, für die kleinen Tyrannen aber gilt als Regel: je winziger das Gehirn, um so dicker die Schädeldecke.

Doch schütten wir das Kind nicht mit dem Bade aus. Ich brauche nicht weitläufig darauf aufmerksam zu machen, welche grofse kulturhistorische Mission der deutsche Männergesang erfüllt hat. Als Deutschland ein wehrloses, vom Fluche der Zwietracht zerrissenes Staatengebilde war, als die politische Jammerseligkeit Tausende über das Weltmeer trieb, da war es das herzinnige deutsche Lied in der einfachen, schmucklosen Form, das den Deutschen dem Deutschen in die Bruderarme führte, das mit seiner eindringlichen Schlichtheit in die Herzen die Sehnsucht nach der gemeinsamen Mutter senkte. Das Moment, welches den deutschen Männergesang einst zu einem überaus wichtigen Faktor im beginnenden Innenleben des Deutschtums machte, hat heute kaum noch einige Bedeutung; an seine Stelle ist vielfach — ich sage ausdrücklich: nicht immer — die Unsitte stupider Vereinssimpelei getreten, welche sich, hohl wie sie nun einmal ist, aufblähen mufs, um etwas zu sein und zu gelten. Ist es nicht ein hochbedeutsames Zeichen, dafs wahrhaft vornehme Tondichter sich des Männerchores nur selten bedienen? Thun sie es, so pafst seine spezifische Tonfarbe in ihre künstlerische Idee; so ist es mit *Brahms* in seiner wunderherrlichen Rhapsodie. Sich aber des grassierenden Vereinsfiebers als Medium zu bedienen, um »vorwärts zu kommen«, ist ein sehr bedenklicher Standpunkt.

(Schlufs folgt.)

Arbeitslieder.

Von **Hans Schmidkunz**.

Wir kennen, namentlich aus unserer Schulzeit, manche Lieder, bei denen es dem Dichter wie dem Komponisten darum zu thun war, Vorgänge in der Natur oder im Menschenleben nachahmend — illussionistisch, wie man jetzt gerne meint — darzustellen. Wer erinnert sich nicht irgend eines, z. B. *Schubert*schen Liedes, das etwa das Rauschen eines Baches so recht anschaulich darstellt! Abgesehn von jenen Kunstgesängen, in denen derartiges mehr nur nebenbei auftritt, giebt es von *Schubert* z. B. ein kindliches »Lied von der Mühle« mit dem Text:

»Es klappert die Mühle am rauschenden Bach,
Klipp klapp, klipp klapp, klipp klapp, klipp klapp.
Bei Tag und bei Nacht ist der Müller stets wach,
Klipp klapp, klipp klapp, klipp klapp, klipp klapp.
Er mahlet das Korn zu dem kräftigen Brot,
Und haben wir solches, so hat's keine Not,
Klipp klapp, klipp klapp, klipp klapp, klipp klapp,
Klipp klapp, klipp klapp, klipp klapp, klipp klapp.«
u. s. w.

Ein wohl ziemlich altes »Drescherlied« beginnt mit folgendem Text:

»Hört ihr's, ihr Drescher? nun schlägt es schon drei!
Hurtig ergreift das Gewehr!
Weckt euch das muntere Hahnengeschrei,
Zaudernde Schläfer, nicht mehr?
Lange drischt auf und ab, munter und froh,
Michel, der fleifsige Nachbar, sein Stroh!
Tick tack tack, tick tack tack, tick tack tack, tack,
Tick tack tack, tick tack tack, tick tack tack, tack.«
u. s. w.

Aus Studentenkreisen kennt man wohl das kräftige Lied »Von den Leinewebern«:

»Die Leineweber haben eine saubere Zunft,
Harum didscharum * * *.
Mittfasten halten sie Zusammenkunft,
Harum didscharum * * *.
Aschegraue, dunkelblaue * * *.
Mir ein Viertel, dir ein Viertel * * *.
Fein oder grob, Geld gibt's doch!
Aschegraue, dunkelblaue * * *.«
u. s. w.

Das * * * zeigt ein taktmäfsiges Stampfen mit den Füfsen an. Die letzte Strophe enthält, abgesehn von den gleichbleibenden Versen, die Worte: »Die Leineweber machen eine zarte Musik, Als führen zwanzig Müllerwagen über die Brück'.«

Bei solchen Liedern ist nun zweierlei wohl zu unterscheiden. Sie können entweder der Phantasie des Dichters und Komponisten daheim am Arbeitstisch entsprungen sein; ein Beispiel dafür ist wohl jenes *Schubert*sche »Lied von der Mühle«. Oder aber sie sind den Interessen derer, die eine gewisse Arbeit zu verrichten haben, und zwar gerade auf Grund dieser Arbeit selbst entsprungen. So macht uns jenes »Drescherlied« nicht nur den Eindruck, ein »Lied von den Dreschern« zu sein, in dem Sinn eines Liedes über die Drescher, sondern schlechtweg den eines »Drescherliedes«, d. h. eines Liedes, das die Drescher als Begleitung zu ihrer Arbeit singen. Der (»daktylische«) Rhythmus, der Refrain »Tick tack tack«, noch mehr aber der Text mit seinen Ermunterungen und seiner Anspielung auf den mit Namen bezeichneten Nachbar erinnern nicht an den Schreibtisch, sondern an die Tenne. Manche Lieder, die wir heute fern von einer Arbeit, ja geradezu als Erholung von der Arbeit singen, mögen ursprünglich solche »Arbeitslieder« gewesen sein; und die oft so wunderlich unverständlichen Rundreime (»valleri, vallera« u. dergl.) dürften auf eine enge Verbindung zwischen dem Gesang und dem Schall der Arbeitsgegenstände zurückgehen, bei der es auf eine möglichste Anpassung des Gesungenen an den Charakter der Arbeitsgeräusche ankam.

In der That finden wir die vielen Beispiele solcher Lieder derart abhängig von der jeweiligen Arbeit, die sie begleiten, dafs nur das sich gleichbleibt, was eben durch die Arbeit vorgezeichnet war: d. i. der Schallcharakter und namentlich der Rhythmus; alles andere wechselt, wird nebenbei behandelt und schwankt zwischen ganz sinnlosen Ausrufen, aufserordentlichen dichterischen Leistungen und jeweils ganz neu auftretenden Anspielungen, z. B. auf einen eben anwesenden Gast. Jedem von uns fallen wohl aus seiner Erfahrung irgend solche Lieder ein, die beim Spinnen, beim Verarbeiten des Flachses, beim Einrammen von Pfählen, beim Rudern u. dergl. mehr gesungen wurden. Das Verdienst, Beispiele davon (ohne Erwähnung der obigen) gesammelt und nach ihrer Bedeutung für die Arbeit, für die Wirtschaft, für die Kunst erörtert zu haben, hat sich nicht ein Musiker erworben, sondern bezeichnenderweise ein Vertreter der Volkswirtschaftslehre: *Karl Bücher* in seiner Schrift »Arbeit und Rhythmus« (Leipzig 1896). Wir erhalten in diesem, an Umfang hinter seiner Bedeutung zurückstehenden Werkchen nebst interessanten Aufschlüssen über älteste Arbeitsformen eine Auswahl von grofsenteils ganz reizenden Texten und Weisen derartiger Arbeitslieder aus den verschiedensten Kulturkreisen und Völkern; dem Spender dieser Gaben war es dabei darum zu thun, seine Ergebnisse den Vertretern anderer Wissensgebiete, z. B. der Musikwissenschaft, zur eigenen Weiterführung darzubieten.

Diese Weiterführung ist allerdings eine gefährliche Sache. In der eben genannten Darstellung war namentlich erwiesen worden, dafs bei jenen engen Verbindungen zwischen Arbeit und Gesang die Arbeit den Gesang von sich abhängig macht, nicht umgekehrt. Keine andere Beeinflussung der Arbeit durch die Musik, als insofern ihr Zeitmafs

beschleunigt, gesichert und die Arbeiter angespornt und zu den richtig ineinander greifenden Kraftaufbietungen getrieben werden! Im übrigen geht die Arbeit ihre eigenen Entwickelungswege. Wohl aber scheint nach all dem die Entwickelung der Musik (und ebenso der Poësie) nicht nur durch die Arbeit beeinflufst worden, sondern geradezu in ihr entsprungen zu sein. Finge nun die Musik schon beim Geräusch an und nicht etwa erst bei denjenigen besonderen Schallerscheinungen, die wir als »Ton« in der hauptsächlichsten der vielen Bedeutungen dieses Wortes bezeichnen, so könnte man diesem Anschein eher nachgeben. Allein die Musik fängt nicht nur nicht beim Geräusch, nicht einmal schon beim Ton an, ja selbst nicht bei der, musikalisch fast allein gebrauchten, Gattung des Tones, die man unter dem Namen des »Klanges« kennt, sondern erst dort, wo Klänge oder wenigstens Töne in den allbekannten bestimmten Intervallen auftreten. An diesem Umstand scheiterten schon manche, z. B. »darwinistische« Hoffnungen, den Ursprung der Musik gefunden zu haben. An ihm scheitern alle jene Versuche, ins Wesen der Musik gerade mit einer Umgehung ihres Wesens einzudringen, beispielsweise Aussprüche wie der, die Musik sei in erster Linie Sprache und Rhythmus, erst in zweiter Ton (Caccini). An ihm scheitert auch das Bemühen, jene glänzenden Forschungen zu einer Zurückführung der Musik auf die Arbeit zu benützen.

Bei solchen Erörterungen ist vielleicht die erste, andere Gefahren nach sich ziehende Gefahr die, dafs man einen Ausdruck wie »Ton« unterschiedslos für Gehörserscheinungen überhaupt und folglich bald für blofse Geräusche, z. B. des pochenden Hammers, bald für bestimmte »Töne« im engern Sinn gebraucht, ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit beider Gruppen, die auch durch die stetigen Übergänge zwischen beiden nicht verwischt wird; ganz abgesehn davon, dafs man bei »Ton« auch noch im engsten Sinn an musikalisch brauchbare Schallerscheinungen oder gar an die Tonleiterstufen denkt. Eine weitere Gefahr ist die, dafs man, wenn schon nicht die ursprüngliche Bedingtheit der Musik durch die Poësie, so doch die durch den Rhythmus ebenso überschätzt, wie häufig auch heute noch die Bedeutung des Rhythmus für die Musik überschätzt werden dürfte.

Der weite Umfang jener Beispiele von Arbeitsliedern und die rühmliche Thatsachenforschung, die darin geleistet ist, erwecken allerdings leicht den Anschein, dafs es sich um eine lückenlose Beweiskette für folgenden Schlufssatz handle: Arbeit, Musik und Dichtung müssen auf der primitiven Stufe ihrer Entwickelung in eins verschmolzen gewesen sein; das Grundelement dieser Dreieinheit habe die Arbeit gebildet, während die beiden andern nur accessorische Bedeutung haben; und was sie verbindet, sei das gemeinsame Merkmal des Rhythmus.

Wenn man sich eben von vornherein mit »Arbeitsliedern zu thun macht, dann erscheint die Musik allerdings immer mit Arbeit verbunden, ja sogar im Einzelnen von ihr abhängig. Dann liegt auch der Schlufs nahe, dafs die Musik aus der Arbeit entsprungen sei — ähnlich wie wir durch den engen Anschlufs des Denkens an die Sprache und durch die Förderung, die das Sprechen dem Denken bringt, leicht verleitet werden, den Ursprung des Denkens im Sprechen zu sehn. In der That ist das Denken auch ohne Sprechen, die Musik auch ohne Arbeitsrhythmus, und wohl ebenso Dichtkunst und Tanz ohne diesen da. Mag selbst die Wirkung von Arbeitsgeräuschen zweifellos eine musikalische sein, so genügt es doch nicht, die »Töne« des Arbeitswerkzeuges verstärkt und veredelt, ihren Rhythmus mannigfaltiger und dem Gefühlsausdruck angemessener gestaltet, die Schallwirkung nach Tonstärke und Klangfarbe vervollkommnet zu denken. Noch immer fehlt die Hauptsache: fixierte Tonhöhen und ihre bekannten, eben musikalisch auserlesenen Verhältnisse zu einander. Dafs Musikinstrumente aus Arbeitsinstrumenten entstanden seien, ist danach gerade das Unwahrscheinlichste; die Arbeitseignung eines Gegenstandes bildet ja geradezu ein Hindernis für das Herausarbeiten einer ganz anderweitigen Eignung. Desgleichen ist der rhythmische Verlauf eines Arbeitsgeräusches allein, also ein schon vorgezeichneter Rhythmus, gerade nicht besonders geeignet, musikalisch zu wirken.

Selbst wenn wir Musikalisches auf irgend eine Ursache unzweifelhaft zurückgeführt sehen, so dürfen wir weder daraus hoffen, ohne weiteres auch die vollständige Ursache vor uns zu haben, noch auch übersehen, dafs eine Wirkung bald diese, bald jene Ursache haben kann. Und wenn wir bei dieser Gelegenheit uns aufs neue darüber klar werden, dafs die Musik erst beim Intervall — und zwar beim musikalisch brauchbaren — anfängt, so werden wir uns dadurch leicht auch zu der praktischen Folgerung angeregt sehen, dafs ebenso ein Jünger der Musik erst in dem Mafse wahrhaft »musikalisch« heifsen kann, als er ihre Grundlage, d. i. die Intervalle vollkommen beherrscht. Ein Musiker ohne Vertrautheit mit den Intervallen ist gleich wenig Musiker, wie ein auch noch so rhythmischer Arbeitslärm Musik ist.

Uber katholische Kirchenmusik.

Von **Dr. Max Zenger.**

Einst und jetzt! — So benannte vor etwa dreifsig Jahren *Eduard Grätzner* zwei in einem Rahmen vereinigte Pendantbilder, deren eines einen feinen italienischen Mönch mit edlen, intelligenten Zügen darstellt, wie er knieend eine Madonna malt, deren anderes dagegen einen rundlichen Franziskaner-Frater von gelind cynischem Aussehen zum Gegenstand hat, welcher eben Stärkung aus einer gewaltigen Tabaksdose nimmt, um im nächsten Augenblick sein Tagewerk zu vollenden, das da ist, die defekten Fresken eines alten Klosterkreuzgangs mit dem viel schmuckeren blendenden Weifs zu übertünchen. Der sonst nur harmlosem Humor ergebene Künstler hatte sich mit dieser Darstellung, in welchem sich ein Stück Geschichte seiner Kunst abspiegelt, ausnahmsweise zu einer ernsteren Satire verstiegen, welche die Wandlungen des Kunstinteresses innerhalb der speziellen Kreise, auf die sie gemünzt ist, zum Teil wohl treffen mag. Den Unterschied der Stellung, welche die heilige Musik innerhalb der Kirche, erst der christlichen überhaupt, dann der römisch-katholischen, einst eingenommen hat und jetzt einnimmt, auch den Unterschied ihres inneren Wertes in Vergangenheit und Gegenwart vermöchte kein ähnliches, die Sache lokalisierendes Bild zu versinnlichen, da der grasse Abstand der Gegensätze allgemein ist und überall dem Beobachtenden in die Augen fällt. Denn wenn auf irgend einem Gebiete menschlicher Geistesarbeit der Vergleich von Einst und Jetzt zur Wehmut stimmt, so ist es in der That auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik, sei es im künstlerischen Sinne oder in Bezug auf ihre Stellung in und aufserhalb der Kirche. Fast will auf sie einzig nur mehr ein bekanntes Dichterwort im Abersinne passen: Ich bin »heruntergekommen« und weifs doch selber nicht, wie. Aus strahlender Gröfse, aus weltbeherrschender Macht haben teils Verschuldung, teils Schicksal im Laufe der Jahrhunderte sie auf den jetzigen niederen Plan geführt, und wenn jetzt Einer riefe: videant consules, — er käme bereits um ein Jahrhundert zu spät, denn mindestens ebenso weit zurück datiert ihr Verfall.

Wo irgend etwas »faul im Staate« ist, pflegt man zu sagen: der erste Schritt zum Besserwerden ist die Erkenntnis. Die Erfahrungen des Schreibers dieser Zeilen sind nun freilich nicht geeignet, zu dem Schlusse zu ermutigen, dafs diese Erkenntnis gerade auf dem fraglichen Gebiete sofort eine erspriefsliche Wendung in ideeller und materieller Richtung zur Folge haben werde. Den Verhältnissen, welche die katholische Kirchenmusik gegenwärtig mit eisernen Banden umklammert halten, sie auf den Stand der tiefsten Unfähigkeit niederdrücken, ist von aufsen schwer beizukommen. Sie müfsten sich, vielleicht auf Grund plötzlicher Erleuchtung eines einflufsreichen Kirchenfürsten, dem der Geist offenbarte, dafs die gegenwärtigen Zustände schliefslich der Kirche selbst zum Schaden gereichen müssen, von innen regenerieren, d. h. die berufenen Machthaber, die Bischöfe und Prälaten müfsten im Einverständnisse mit der römischen Centralleitung selbst sich zu gemeinsamem Vorgehen vereinigen, dessen nächstes Ziel die vor allem wichtige und wesentliche Anbahnung eines zeitgemäfsen, Klerikern und Laien gleich annehmbaren, die Empfindung der Einen mit der der Anderen vermittelnden kirchlichen Musikstiles sein müfste. Dafs die Erreichung einer solchen, vielleicht von Vielen, jedenfalls von allen gesinnungstreuen Laien gewünschten Reform gerade im jetzigen Zeitpunkt auf die gröfsten Schwierigkeiten stofsen würde, wird jeder begreifen, welcher sich die Zerfahrenheit der jetzigen Musik in alle möglichen Richtungen vergegenwärtigt, die mit einander nur das Eine gemein haben, dafs sie der Kirchlichkeit absolut fern stehen. Allein selbst wenn auf ein energisches, von innerer Überzeugung inspiriertes Entgegenkommen von seiten des Gros unserer heutigen Musiker gerechnet werden könnte, so ist doch nicht vorauszusetzen, dafs Diejenigen, welche die Initiative zur Wandelung ergreifen könnten und sollten, im ruhigen, von keinem Staate beschränkten (wenn auch vielleicht zum Schein überwachten) Besitze ihrer Alleinherrschaft sie bereitwillig ergreifen werden. Ist doch die starke Propaganda des Cäcilianismus, dem sich viele Chorregenten nur darum auf Gnade und Ungnade ergeben, weil zur Befolgung seiner Vorschriften auch eine mäfsige Kunstbildung genügt, zum mindesten kein Beweis, dafs man autoritativerseits die stramm angezogenen Zügel der Bevormundung, welche jeden selbständig künstlerischen Impuls unterdrückt, schlaffer zu halten, dafs man vom Satze »Parochus rector ecclesiae« in Bezug auf Musik auch nur ein Jota aufzugeben gewillt ist. Doch davon weiter unten.

Dem Gesagten zufolge hat der Leser das Recht zu fragen: warum Lärm schlagen und Klagen erheben, wenn dadurch doch nicht geholfen werden kann? Darauf ist zu antworten: In der Verallgemeinerung der Kenntnis eines Übels liegt immerhin schon der erste, nicht ganz hoffnungslose Schritt zu seiner Sanierung. Der Mensch erträgt gar viel des Unzulänglichen und geradezu Schlechten im guten Glauben, dafs es so sein müsse, nicht anders sein könne. Meistens ist dieser gute Glaube die Frucht der Angewöhnung von Kindesbeinen an.

Einmal darauf aufmerksam gemacht, dafs weder eine schlecht komponierte noch eine schlecht ausgeführte Musik notwendig zum katholischen Gottesdienst gehöre, wird jeder Kirchenbesucher, sofern er überhaupt auf die Musik achtet, eine gute einer schlechten Musik -- in Komposition und Ausführung vorziehen. Was insbesondere die Ausführung betrifft, so wird er bald daraufkommen, welch übler Kontrast darin liegt, wenn z. B. in einem prunkvollen Pontifikal-Amt, das ein Prälat mit Inful und Stab celebriert, wo acht Priester mit schweren goldgestickten Mefsgewändern assistieren, vom Chor herab eine Musik ertönt, welche die mit Gehör begabten Andächtigen ärgert, den musikalisch Gebildeten aber zum Tempel hinaustreibt. Ich habe so einen Fall im glaubenseinigen Tirol erlebt; die Leute daselbst finden ihre Musik auch nicht gut, wissen aber nicht, dafs sie anders sein könnte. Steckt hier das Übel hauptsächlich im Schlendrian, so gilt es, durch Aufdeckung auch anderer Mifsstände den Gedanken an die Notwendigkeit ihrer Abstellung anzuregen, Klarheit über unsere musikalisch-kirchlichen Zustände in immer gröfsere Kreise zu bringen. Schriften von gleicher Tendenz mögen schon vorhanden sein, und auf das Lob der Neuheit verzichtet der Verfasser der vorliegenden, dem es nicht um Aufsehen, sondern um Wahrheit zu thun ist, von vorneherein; er möchte mit derselben nur einen allgemeinen Rückblick auf die Wandlungen der katholischen Kirchenmusik von den Zeiten ihrer Uranfänge bis zu ihrem jetzigen hilflosen Zustande werfen und dabei dem Unterschied in der Stellung, die sie zu verschiedenen Zeiten in der Kirche einnahm, bezw. der Wertschätzung, die sie innerhalb derselben von mafsgebender Seite erfuhr, besondere Beachtung zollen. Jetzt, am Ausgange eines Jahrhunderts, dürfte ein solcher Rückblick vielleicht auch zeitgemäfs erscheinen. Wird bei dieser Betrachtung, welche ein fast durchgängiges Lob auf das Verhalten der Kirche in der musikalischen Frage bis zu unserem Jahrhundert ergeben wird, der bedauerliche Umschwung in letzterem um so schärfer hervortreten, so darf auch dieser nicht einseitig, nicht ungerecht beurteilt werden. Von den Zuständen der Kirchenmusik im Mutterlande Italien hat die Geschichte dieses Jahrhunderts billig zu schweigen; sie sind zunächst infolge beständiger Unruhen, wohl auch unbegreiflicher Gleichgiltigkeit von oben aufs äufserste verlottert. Was die Revolution in Frankreich zerstörte, indem sie mit dem lieben Herrgott auch die ihn lobende Musik abschaffte, bis das Kaiserreich die opportune Remedur schuf, ist unermefslich. Aber auch in Deutschland forderte der Gang der Weltgeschichte der Kirchenmusik ihre Opfer ab, und hier, im vorwiegend katholischen Süden, ist es der Staat, der nicht überall von der Schuld einer tiefen Schädigung dieser Kunst freizusprechen ist. Bei der allgemeinen Aufhebung der Klöster, unter denen sich auch solche befanden, die sich um die Erhaltung guter Kirchenmusik ein historisches Verdienst erworben hatten, liefs ein unverantwortlich blindes Verfahren nicht nur eine wertvolle Litteratur verschleudern, sondern machte einen Rifs in die Pflege der Musik überhaupt, deren Pflanzstätten jene Klöster unleugbar waren. Ungefähr drei Generationen später zeigt ein starker Teil des Klerus, gleichsam als Repressale des Schicksals, eine Physiognomie, aus welcher statt der Vaterlands- und Kunstliebe jener unverdient Gemafsregelten nur Feindschaft mit dem Staat und Selbstliebe spricht. Darauf sowohl, wie auf die aus dieser Wendung der Dinge dem Staate entspringende Verpflichtung, den Fortgang der katholischen Kirchenmusik nun selbst zu fördern, wird am Schlusse dieses Artikels zurückzukommen sein.

Ob freilich diese Förderung, wobei ein allgemeines Zusammenwirken aller moralisch Interessierten zu wünschen wäre, zum gehofften Ziele führen kann, das wird davon abhängen, zu welchem Resultat in den nächsten Jahren die Krisis, in welche die weltliche Musik bekanntlich durch Tristans und Isoldens Liebestod gestürzt worden ist, geführt haben wird. Nur auf eine gesunde weltliche Musik kann sich die Kirchenmusik stützen, die zu allen Zeiten mit jener in Beziehung stand, sogar ihren Stoff aus ihr genommen hat und dadurch zeitweise ihre Nachtreterin geworden ist. Nachdem, wie gezeigt werden wird, die Romantik schon in ihrem unschuldigen Anfang unter *Weber* und *Schubert* die bisherigen Beziehungen ernstlich gefährdet, zerrifs das gelockerte Band vollständig dadurch, dafs die nunmehr zur Herrschaft gelangten extremen Richtungen, Wagnerianismus und Offenbachiade, mit der Kirchlichkeit schlechterdings nicht mehr in Einklang zu bringen waren. Bereits zweigen die Neudeutschen vom Sensualismus des Ehebruchsdramas zur negierenden Philosophie ab. Man soll sich dafür musikalisch interessieren, was Zarathustra sprach. Eine Verirrung gröberen Anstrichs ist: »Was uns der Wald« — brüllt. Vielleicht ruft eine allgemeine Ablehnung so sonderbarer, durchaus ungesunder Erscheinungen noch eine heilbringende Reaktion hervor. Aus dieser könnte auch die Kirchenmusik neues Leben schöpfen. Wenn aber, mit Talbot zu reden, »der Unsinn siegt«, dann ist auch für sie jede Hoffnung verloren.

Was die Bedeutung des heiligen Gesanges für die junge christliche Kirche im grauen Mittelalter, noch vor dem Falle Roms, betrifft, so genügen selbst die wenigen Daten, welche sich historisch feststellen lassen, um zu beweisen, dafs sie eine ganz aufserordentliche gewesen sein muls, weil man in ihm die Kraft und den Beruf wesentlicher Förderung der gläubigen Erhebung zur Gottheit er-

kannte und daher seine Ausbildung und Verbreitung mit entsprechendem Eifer betrieb. So beschäftigte der Kirchenlehrer und Mailänder Bischof *Ambrosius* seine Gemeinde, welche ganze Nächte mit ihm durchwachte, mit Absingen von Responsorien und Antiphonen. Er hat auch das doppelte Verdienst, den responsorischen und antiphonischen Psalmengesang von der orientalischen in die occidentalische Kirche eingeführt und durch poetische Lobgesänge, selbstverfafste Hymnen, deren rhythmischer Fall und metrische Ebenmäfsigkeit nebst den dazu gehörigen musikalischen Weisen in die Ohren fallen mufste, das Interesse am Kultus wachgehalten zu haben. Seine streng an das Versmetrum sich haltende musikalische Behandlung, welche noch dem *Guido von Arezzo* als »perdulcis« erscheint, läfst uns in ihm, wie Dr. *Thierfelder* richtig hervorhebt (hier nur beiläufig erwähnt), zugleich den eigentlichen Urheber des viel späteren figurierten Gesanges erblicken. Dafs der Mann, welcher vor seinem bischöflichen Amte, das ihm vom Volke aufgedrungen wurde, eine machtvolle Weltstellung eingenommen, — er war, als Rechtsanwalt, zum Präfekten von Oberitalien ernannt worden —; der Mann, welcher dann den römischen Kaiser *Theodosius* mit dem Kirchenbann bestrafen konnte, welcher überhaupt zu den Grofsen der Weltgeschichte zählt, dafs dieser Mann der Musik, der er ein Prophet war, einen so grofsen Wert für den kirchlichen Kultus beimafs, spricht laut zu ihren Gunsten.

(Fortsetzung folgt.)

Lose Blätter.

Deutsche Fürsten und deutsche Musik.

I.

Über seine Abhandlung »Deutsche Kunst und Deutsche Politik« stellt *Richard Wagner* den Satz auf: »Die deutsche Kunst ist ohne die Fürsten entstanden, ihr fehlt es an Macht und adeliger Vollendung, weil sie die Höfe der Fürsten noch nicht erreichen und die Herzen der Herrscher dem deutschen Geiste noch nicht erschliefsen konnte.« Der erste Teil dieser Behauptung war zu der Zeit, als *Wagner* ihn aufstellte, richtig zum wenigsten in Bezug auf die dramatische Kunst. Heute würde *Wagner* anders schreiben müssen. Wenn es die »deutsche« Kunst ist, die er in seinen Werken vertritt, so ist sie gewifs nicht ohne einen Fürsten zur Herrschaft gekommen. Der zweite Teil seiner Behauptung ist glücklicherweise heute auch nicht mehr zutreffend. Die deutsche Kunst hat die Höfe der Fürsten erreicht, die deutsche Kunst *Wagners* insbesondere herrscht dort fast unumschränkt, an Macht fehlt es ihr nicht, — ob damit — auch die adelige Vollendung gepaart ist, wird eine spätere Zeit entscheiden können. Aber auch in früherer Zeit hat es Fürsten gegeben, welche Sinn für deutsche Kunst und deutsche Musik insbesondere gehabt haben und zur Förderung derselben wesentlich beigetragen haben.

Der erste deutsche Fürst, welcher bedeutenden Anteil an der Entwickelung der deutschen Musik nahm, war Karl der Grofse. Wir wissen, dafs vor ihm die deutsche Musik auf der untersten Stufe ihrer Entwickelung stand. Vergleichen doch römische Geschichtsschreiber den deutschen Gesang zur Zeit Hermanns des Cheruskers mit dem Geschrei wilder Vögel und werfen den Deutschen vor, nicht zwischen Gesang und Gänsegeschrei unterscheiden zu können, und noch zur Zeit Karls des Grofsen wird der Gesang der Deutschen mit dem Gepolter verglichen, welches ein beladener Lastwagen verursacht, der über einen Knüppeldamm fährt. Erst durch Karl den Grofsen selbst wird ein Wandel herbeigeführt, indem er durch Einführung des gregorianischen Gesanges den Weg zeigte, auf dem die deutsche Musik eine Höhe erreichen konnte, wie sie dieselbe in einer mehr als tausendjährigen Entwickelung bei Griechen, Juden und Römern nicht erklommen hatte. Um das zu verstehen, mufs man sich folgendes vergegenwärtigen: Die Bedeutung des gregorianischen Gesanges besteht darin, dafs er die Melodie von den Fesseln des Textes befreite. Der frühere Sprechgesang folgte sklavisch dem Silbenfall der Sprache, auf lange Silben kamen lange Töne, auf kurze Silben kurze Töne, das Metrum der Sprache gab den Mafsstab für den Rhythmus der Melodie. Eine ungefähre Vorstellung von diesem vorgregorianischen Gesange giebt uns das Choraliterlesen des Priesters in der Kirche, d. h. die im musikalischen Sprechtone vorgetragenen Rezitationen. Der gregorianische Gesang hingegen kümmerte sich nicht mehr um die reiche Metrik der Sprache, sondern gab jeder Silbe annähernd gleich lange Töne, oft wohl auch einer Silbe zwei oder mehr Töne. Losgelöst von der Metrik der Sprache, bildet diese gregorianische Melodie ihre eigene Metrik und Rhythmik aus: es entstehen selbständige musikalische Sätzchen, musikalische Gedanken. Die Musik braucht nicht mehr die Sprache, um gewisse Gefühle auszudrücken, sie vermag allein der Freude und dem Schmerze und was sonst die Menschenbrust bewegt, Ausdruck zu verleihen. In der Befreiung der Melodie aus den Banden des Textes liegt somit der Keim zur Weiterentwickelung des musikalischen Ausdruckes bis zu seiner höchsten Potenz. Indem Karl der Grofse den Deutschen diese Befreiung durch Einführung des gegorianischen Gesanges brachte, ist er für sie ein musikalischer Wohlthäter im besten Sinne des Wortes.

Der Eifer, mit welchem er die musikalische Reform in seinem Frankenlande durchführte, ist der Wichtigkeit der Sache entsprechend. An vielen Orten errichtete er Sängerschulen, die die neue Sangesweise übten. Wie ernst es dem grofsen Kaiser mit der Verwirklichung seiner Absichten war, erhellt daraus, dafs er öfters die Übungen des Chores an seinem Hofe zu Aachen persönlich leitete, nach dem Vorbilde des grofsen Gregor ein Stäbchen in der Hand haltend, mit dem er einzelnen Sängern, die ihm nicht zu Dank sangen, Zeichen gab. Diese Übungen mufsten auch fremde Priester, die an seinen Hof kamen, mitmachen, und wenn sie nicht singen konnten, hielt er nichts von ihnen. In der eigenen Familie suchte der Kaiser ebenfalls den Musiksinn zu pflegen und zu beleben. Seine Töchter erhielten täglich 3 Stunden Musikunterricht, *Eginhard* war der Lehrer Emmas und wurde

für seine Dienste fürstlich belohnt, indem Karl ihm Emma zur Frau gab, nachdem er die Liebe beider für einander entdeckt hatte. Das Beispiel eifriger Musikpflege in der kaiserlichen Familie wirkte natürlich anregend auf die Familien der Hofleute. Bald gehörte es zum guten Ton und zur höfischen Bildung, singen zu können. Sogar musikalisch schaffend treten die Vornehmen auf, und Karl dem Grofsen selbst wird die Erfindung der Melodie: »veni creator spiritus« zugeschrieben. So wichtig es wäre, zu wissen, ob er wirklich der Schöpfer jener Melodie ist, so ist es fast ebenso wichtig, dafs man ihm überhaupt die Erfindung derselben zugeschrieben hat, denn es beweist, dafs seine Zeitgenossen oder die späteren Generationen, welche noch Fühlung mit diesen hatten, ihm die musikalische Begabung und Ausbildung dazu zugetraut haben, woraus wir schliefsen dürfen, dafs er seine Reform nicht als Handlanger eines anderen Willens, sondern aus eigener Initiative durchgeführt hat. Das können wir um so eher, da wir wissen, dafs Karl bei seinem Aufenthalte in Rom persönlich so vom gregorianischen Gesange ergriffen wurde, dafs er seine Einführung im Frankenlande beschlofs.

Wenn je ein Fürst verdient hat, von der Musikgeschichte hoch gestellt zu werden, so ist er es; und selten ist eine musikalische Klage um den Tod eines Fürsten berechtigter gewesen, als wie die, welche in seinem Todesjahre angestimmt wurde und uns in Text und Melodie noch erhalten ist. Hans Werner.

Musikleben in Amerika. Den ersten amerikanischen Brief möchte ich in der Hauptsache den Interessen meiner deutschen Kollegen widmen und sie auf eine Gefahr aufmerksam machen, der sie sich zuweilen durch allzugrofses, oder richtiger gesagt, leichtsinniges Vertrauen aussetzen und wodurch sie oft um den wohlverdienten Preis ihrer mühevollen Arbeit gebracht werden. Ein mir persönlich bekannter Fall, den ich im Nachstehenden wiedergebe, soll dies erläutern. Wohl die Mehrzahl der geschätzten Leser wird sich gewisser, in deutschen Blättern periodisch erscheinender Annoncen entsinnen, welche — in diesem Falle — ein Preisausschreiben für eine komische Oper, Text gegeben, enthielten. In der Hoffnung, einen Preis zu erringen und dabei gleichzeitig ihre Namen emporzubringen, jedoch ohne sich weiter über den Einsender dieser Annoncen resp. seine ehrliche Absicht zu erkundigen, begaben sich eine Anzahl jüngerer Komponisten ans Werk, und binnen kurzem trafen denn auch acht Opern hier ein. Wohl keiner dieser Herren Komponisten dürfte je wieder etwas von seinem Werke gehört, geschweige denn einen Preis dafür bekommen haben. Das Schicksal der Opern war folgendes. Ein hiesiger Wirt, dessen Geschäft nicht genug für seine Extravaganzen abwarf, und dessen Gewissen sich in einem embryonischen Zustande befand und wahrscheinlich noch befindet, war in grofser Geldesnot, und so mufste nun etwas ganz Besonderes gethan werden, damit er seinen Obligationen nachkommen konnte. Mit dem Unternehmungsgeiste, der nun einmal dem Jankee eigen ist, verfiel er auf den Gedanken, eine Oper »zu komponieren« und erliefs zu dem Zwecke vorerst oben erwähntes Preisausschreiben. Nachdem die Opern eingetroffen, fiel das »Komponieren« ja nicht mehr so schwer! Mit Hilfe eines Musikers und eines Librettisten wählte er die besten Partieen aus den einzelnen Opern, der Musiker schrieb die Übergänge dazu, der Librettist patschte den Text zusammen, und die Oper war fertig. Es blieb dem Ehrenmanne nunmehr weiter nichts übrig, als seinen Namen als Autor auf das Kompositum zu setzen!

Einige beschäftigungslose Sänger und Musiker untergeordneten Ranges, welche sein Lokal zu frequentieren pflegten, war es ihm leicht für seine Sache zu gewinnen, und nach einigen Wochen gehörigen Annoncierens und mangelhaftem Einstudierens wurde denn auch wirklich die Oper unter dem Namen »der Sperling« Tag für Tag einige Wochen hindurch aufgeführt.

Es sei noch nebenbei bemerkt, dafs es dem hiesigen Librettisten auch nicht besser erging wie den deutschen Komponisten, nämlich er erhielt nichts für seine Arbeit, trotzdem er seinen Auftraggeber vor Gericht brachte, bei welcher Gelegenheit letzterer zu lügen verstand wie ein Gasometer.

Recht gerne hätte ich zur Zeit das Interesse der Komponisten wahrgenommen, leider war es mir unmöglich, deren Namen zu erfahren. Obgleich ein Fall wie citierter zu den Ausnahmen gehört, zeigt er doch entschieden, wie sehr bei ähnlichen Gelegenheiten Vorsicht am Platze ist. Möge dieser Hinweis meinen Kollegen von Nutzen sein.

Noch möchte ich gerne einige Thatsachen erwähnen, die gewissermafsen die musikalischen Zustände in hiesiger Stadt charakterisieren und die wohl ein nicht geringes Erstaunen hervorrufen dürften, nämlich: Philadelphia, die Millionenstadt, hat keine ständige Oper, kein ständiges Orchester und keine Oratoriengesellschaft! Man lese und staune! Man sollte fast glauben, es fehlte an Musikern! Dem ist jedoch nicht so, im Gegenteil, die Stadt ist überfüllt. Zu verschiedenen Malen hat man zwar versucht, ein Orchester zusammenzubringen, es mufste jedoch immer wieder aufgegeben werden, da das Quäkertum, aus dem sich unsere Stadt zusammenstellt, bekannterweise ein Feind aller Musik ist und somit jede Förderung und Unterstützung versagt. Zum grofsen Teil aber dürfte auch ein solches Nichtgelingen der Liebe zuzuschreiben sein, welche die hiesigen Musiker für einander hegen. So sind wir denn für unsere musikalische Nahrung fast ausschliefslich auf die uns besuchenden Orchester aus New-York und Boston, sowie auf die Metropolitan und Damrosch Opern Compagnieen angewiesen. Dieselben haben einen bedeutenden Einfluls auf unser Musikleben ausgeübt und sogar die jüngeren Quäker haben sich demselben nicht entziehen können. Man sagt, dafs man den Geschmack für Oliven sowie für Kaviar kultivieren müsse, und gerade so ergeht's den Quäkern in Bezug auf Musik. Sie mufsten jedoch endlich zugeben, dafs ihre Söhne sich Instrumente anschafften, welche zwar zuerst auf dem Dachstübchen untergebracht wurden, allmählich aber herunter avancierten, bis man jetzt thatsächlich in einem Quäkerhaushalte ein Klavier im Parterrezimmer sehen kann. Das will jedoch viel heifsen, wenn man bedenkt, dafs die angesehendsten und reichsten Familien zu dieser Sekte gehören. Zum Schlusse sei noch unserer deutschen Gesangvereine gedacht, deren gröfster »Der junge Männerchor« jeden Winter einige recht interessante Konzerte giebt und sich in hervorragender Weise musikalisch verdient macht. Franz Bellinger, Philadelphia.

Das Zungen-R. In einem uns vorliegenden Monatsbericht wird geklagt, dafs eine Opernsängerin das Zungen-R nicht sprechen kann. Zu Nutz und Frommen dieser Dame und ihrer Leidensgefährtinnen geben wir die Methode an, wie *Palleske* das Zungen-R lernte, wozu wir ihm selbst das Wort erteilen. Er sagt: »Ich wandte mich endlich, um eine Empfehlung an eine kleine Bühne zu erlangen, an *Theodor Döring*. Der treffliche Mann empfing mich mit der bei solchen Gelegenheiten üblichen väterlichen Milde und mit der Formalung aller Schreiben,

welche die Welt der Bretter umgeben. Ich bat um Erlaubnis, ihm »meinen Mephisto«, eine Kopie des Seydelmannschen, vorführen zu dürfen. Er hörte mir aufmerksam zu. Als ich geendigt, sagte er mit seinem schärfsten R: »Nicht übel, Herr Seydelmann; aber lieber Freund, Sie können ja das Zungen-R nicht sprechen, und wer dieses R nicht sprechen kann, bleibt ewig ein stümperhafter Darsteller. Ihm fehlt Kraft und Deutlichkeit.« Also wieder das unglückselige Zungen-R! Er sah meine Niedergeschlagenheit. »Na,« sagte er, »ich habe das R auch nicht in der Wiege mitbekommen, und es hat jahrelang gedauert, eh' ich damit fertig wurde. Hören sie mich an, sagen Sie einmal statt »treffen« »teddeffen«. Ich sprach es nach. »Nun üben Sie das, wo sie stehen und gehen.« »Das habe ich schon vom Musikdirektor *Löwe* gelernt, aber das R am Schlusse eines Wortes, Herr *Döring*?« »Stellen Sie sich einmal hier vor diesen Spiegel. Ziehen Sie Ihre Lungen bis in die äufsersten Flügelenden voll, so dafs Ihr Zwerchfell dicht unter die Nase zu stehen kommt. Nun sprechen Sie mit dem stärksten Luftstofs, aber ohne lauten Ton das Wort: Narr! noch stärker! Die Zunge mufs ganz frei schweben. Flattert sie nicht ein wenig?« »Sie flattert nicht.« »Nun machen Sie das drei Tage lang, alle Stunden sechzig Efslöffel voll und wenn die Zunge zu flattern beginnt, dann kommen sie wieder,« Ich begann meine Kur noch an demselben Abend. Schon mit Tagesanbruch stand ich vor meinem Spiegel und »narrte« mich an, mit einer Gewalt hauchstofsend, dafs mein Wandnachbar Ruhe gebot. Mein Kopf quoll auf und rötete sich dunkel, wie wenn ein Spafsmacher in einer Gesellschaft mit seinem Antlitz den Sonnenaufgang darstellt. Umsonst. Mir ging die ersehnte Sonne des R nicht auf. Endlich am Abend des dritten Tages neun Uhr fühlte ich, sah ich ein leises Schwirren der Zunge. Ein kaum sichtbarer R-Kobold setzte sich leise auf der Zungenspitze an. Aufjauchzend vor Wonne griff ich nach meinem Hut. Aber ist es kein Wahn? Ich versuchte noch einmal. Der Homunkulus-R war geboren: Ich lief sofort zu *Döring* und rifs heftig an der Klingel. Es war halb zehn. Die Bedienung war ausgegangen. Der herrliche Mann kam in seinem Schlafrock selbst an die Thür und öffnete: »Wer ins drei Teufels Namen«.. »Herr *Döring*, ich kann das R sprechen.« »Na, das hätte ja auch wohl bis morgen Zeit gehabt. Herein·denn. Schiefsen Sie los.« »Von Körrperrn strömt's, die Körrperrn macht es schön.« »Na, so sehr schön strömt's just noch nicht. Noch etwas Knüppeldamm. Aber das ist der Anfang. Holen Sie sich morgen früh eine Empfehlung an meinen Freund, den Direktor *Voigt* in Posen. Sie werden als Chorist für Bedientenrollen engagiert werden.« So hatte nun *Palleske* das R am Ende der Worte gelernt — aber wie war's mit dem R am Anfange eines Wortes? Wer's so weit gebracht hat, wie *Palleske*, schlage nach in seinem interessanten Buche: Die Kunst des Vortrags (Stuttgart, Karl Krabbe); dort findet er auch noch den letzten Teil des Rezepts.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 9. Dezember. Am Ende des Kirchenjahres gedachten auch unsere grofsen musikalischen Vereinigungen der Toten. Besonders die Singakademie that das, die von jeher die Festtage in Staat und Kirche mit musikalischen Veranstaltungen zu begleiten pflegte. Diesmal brachte sie neben *M. Blumners* Kantate »In Zeit und Ewigkeit« *Mozarts* »Requiem« zur Aufführung und erlabte damit besonders die Ohren und Herzen derer, welche ein paar Tage vorher vom Chore und von der Kapelle der königlichen Oper *Liszts* »Legende von der heiligen Elisabeth« gehört hatten und sich daher doppelt nach Musik sehnten. Immer dürrer erscheint diese Elisabeth, je älter sie wird. Herr *Weingartner*, der Liszt auch als Oratorienkomponist liebt, hatte das öde Werk erwählt und konnte es nicht mehr dirigieren. Man wäre ihm bös geworden über diese Wahl, wenn das Mitleid für den schwerkranken, auf lange, lange Zeit beurlaubten Mann das zugelassen hätte. — Ein neues Oratorium, »Ruth«, brachte der von Prof. *Alexis Holländer* geleitete Cäcilien-Verein. Es ist auf einen Text *J. Bennets* von *F. C. Cowen* komponiert, einem in England wirkenden Musiker, der in Leipzig seine Studien gemacht hat. Wer da an *Sullivans* in England hochgepriesene »Goldene Legende« dachte, die sich bei ihrer hiesigen Aufführung als ein ungemein schwaches Werk erwies, der konnte sich der Befürchtung nicht erwehren, dafs auch diese ernste Musik uns als eine traurige erscheinen würde. Ist uns doch aufser recht hübscher Operettenmusik noch keine andere gute Musik von jenseit des Kanals gekommen. Der liebliche Ruth-Stoff hat schon manchen Musiker angeregt; wir haben Opern und Oratorien, deren Heldin die treue Moabitin ist. Das Textbuch *Bennets* ist auch recht geschickt aus der Erzählung der heiligen Schrift zusammengestellt und zwar in Form einer Handlung, weshalb es auch als »Dramatisches Oratorium« im Originale bezeichnet ist. Vielleicht hat der Dichter an eine scenische Aufführung gedacht. Die Musik aber steht — in Deutschland wenigstens — jeder, selbst einer Konzertaufführung im Wege. Es fehlt ihr Erfindung, Geist und Herz. Lobenswert ist nur die Orchesterbehandlung. Die Chöre treten meist homophon auf und gehen dann auch längere Strecken im Unisono oder gar einstimmig, die Phrase unter die Einzelstimmen verteilend, vorwärts. Einförmigkeit ist der Charakter des Ganzen. Die Soli leiden besonders darunter. Ein freundlicher Punkt in dem unerfreulichen Werke ist das Schnitterfest mit seiner Tanzmusik, zu welcher eine alte hebräische Melodie benutzt sein soll. — Die Aufführung trug nicht Schuld, wenn das Auditorium unbefriedigt aus diesem Konzerte ging. — Wahrhaft erquicklich war dagegen die erste Aufführung, welche mit dem königlichen Domchore in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche dessen Leiter, Prof. *Alb. Becker*, veranstaltete. Sie gab der Adventsfreude durch eine Reihe der herrlichsten Tonstücke Ausdruck. Die alten Meister *Palestrina*, *Lassus*, *Gabrieli* u. s. w. hören wir sonst kaum, wenn nicht je zuweilen vom Domchore, und es ist zu beklagen, dafs in der Weihnachtszeit nicht mehr, wie früher so viele Jahre hindurch, die Ausstellung biblischer Transparentbilder in der Akademie besteht, zu der ein Teil des Domchores allabendlich prächtige Tonstücke sang. Das war Andacht und Kunstgenufs zu gleicher Zeit. — Was nun die sechs- und achtstimmigen Motetten von *Palestrina* und das Loblied für Männerchor von *Lassus* anbetrifft, welche das Programm diesmal enthielt, so sind sie für viele Hörer mehr ein Gegenstand des Staunens als der Erhebung wegen ihres idealen Toninhaltes und wegen des kunstvollen Stimmgewebes mit der fast geheimnisvollen harmonischen und rhythmischen Fortschreitung. Man hat dabei das Gefühl, als liefse ein heiliger Gral sich herab, der nur von fern erschaut werden kann. Wenn dann *Johann Sebastian* mit seiner Wundermusik folgt, so dringen seine Tonstrahlen sofort in das von Ehrfurcht noch erschauernde Herz, erfreuen, erwärmen und erheben es. Besonders dankbar waren die Hörer für *Volkmanns* so unendlich herrlich, mannigfaltig und kunstreich gesetztes altdeutsches Volkslied: »Der ist gewaltig und stark, der zur Weihnacht geboren ward«. Von *A. Becker* selbst wurde ein achtstimmiger Chor gesungen, der mit feinem Klangsinne nach einem alten Weihnachtsliede von *Bodenschatz* gearbeitet ist, ferner die durch Wohllaut und Stimmungsgehalt sich auszeichnende Motette: »Fürchtet euch nicht!« *Mendelssohns* achtstimmiger Psalm: »Warum toben die Heiden?« bleibt noch immer höchst wirkungsvoll, zumal, wenn er so vorzüglich gesungen wird. In dieser Beziehung darf der Domchor jetzt wieder

das Lob voll in Anspruch nehmen, welches man ihm eine Zeitlang, ehe der jetzige Leiter ihn übernahm, nicht spenden konnte. Er ist allmählich wieder zu jener Leistungsfähigkeit gelangt, welche in früheren Jahrzehnten schon sein Ruhm war.

An *Rob. Volkmann* erinnerte man sich auch im vierten Philharmonischen Konzerte, das seine wertvolle »Ouverture zu Richard III.« brachte, daneben *Mendelssohns* A-dur-Symphonie und *Liszts* »Erste Rhapsodie«. Namentlich dieser schien Herr *Nikisch* sein ganzes Interesse geschenkt zu haben, denn er führte sie mit der tüchtigen Kapelle wahrhaft glänzend aus. Der französische Pianist *Eduard Risler*, so sehr er die deutsche Musik auch kennt und liebt — er ist ja bei den Bayreuther Aufführungen thätig und hat jüngst wesentlich bei der Einstudierung der »Meistersinger« in Paris geholfen — in *Beethoven* steckt doch ein deutscher Zug, dem er nicht ganz beikommen kann, und deshalb gelang dem jungen Meister des Klaviers des Genannten Es-dur-Konzert bei weitem nicht so, wie manchem deutschen Pianisten zweiten Ranges. Er erfafste die ruhige Gröfse des Werkes nicht und wollte allerlei Geistreiches herausholen. Damit glückte es ihm bei den »Symphonischen Variationen« von *César Franck*, die an sich ziemlich arm an musikalischem Gehalte sind, die er aber durch glänzendes Spiel in strahlendes Licht zu stellen verstand. — Ein neues Streichquartett aus Wien, von Herrn *Fitzner* geführt, stellte sich uns zum erstenmale vor, so dafs wir, das regelmäfsig hier konzertierende »Böhmische Streichquartett« mitgerechnet, in diesem Winter fünf Streichquartette hören. Das ist gewifs kein Zeichen eines schlechten Musikgeschmacks. Eine Eigenart hat die neue Vereinigung nicht gerade. Sie pflegt den Wohlklang, ohne es an geistiger Durcharbeitung fehlen zu lassen, und die einzelnen Instrumente schmiegen sich gut ineinander. In jedem ihrer beiden Konzerte stellte sie zwischen zwei bekannte Quartette die Arbeit eines Neueren, zuerst ein Quartett von *A. Zemlinsky*, dann ein solches von *H. Grädener*, beides beachtenswerte Kompositionen, die letztere vornehmlich.

Für einen Bericht über die Konzerte der Geiger, Violoncellisten, Pianisten und Sänger bleibt mir nicht mehr Raum. Was davon neu war, erschien nicht bedeutend, das Bedeutende war nicht neu. — In der königlichen Oper findet unter lebhafter Teilnahme des Publikums ein Mozartcyklus statt, der gestern bis zum Don Juan — richtiger »Don Giovanni«, denn da wurde italienisch gesungen — gelangte. Darüber zu sprechen, bedarf es eines besonderen Kapitels.

Rud. Fiege.

Erfurt, 15. Nov. Die diesjährige Konzertsaison hat verheifsungsvoll begonnen. Der Musikfreund kommt bei uns so leicht nicht in Verlegenheit hinsichtlich der Quantität der Darbietungen. Zu unserer Freude können wir auch — und das ist doch die Hauptsache — hinsichtlich der Qualität Günstiges berichten. Der Erfurter Musikverein (Dirigent *Hans Rosenmeyer*) hatte zu seinem ersten Konzerte den berühmten Geiger *Halir* zugezogen, der durch sein musterhaftes und seelenvolles Spiel Bewunderung und Entzücken hervorrief. Nach *Büchners* Weggange von hier glaubte man auf verschiedenen Seiten, einer Vereinigung der beiden grofsen Musikvereine unserer Stadt (Erfurter und »Soller«) stände nichts im Wege. Dafs dem nicht so war, haben die Thatsachen bewiesen. In der Person des Herrn Musikdirektors *Zuschneid* (früher in Minden), der in der Fachpresse sich eines guten Ansehens erfreut, hat der »Soller« einen neuen Dirigenten erhalten, zu dem man ihm gratulieren darf. Es dürfte wohl nicht gewagt sein, bei dem tüchtigen Können und der vielseitigen Befähigung des Herrn *Zuschneid* der weiteren Entwickelung des »Soller« ein günstiges Prognostikon zu stellen. Wünschen wir, dafs auch die übrigen zu kraftvoller Entfaltung unerläfslichen Voraussetzungen, resp. Faktoren nachhaltig genug sind, das Erreichen der hohen Ideale des Dirigenten und Vereins zu ermöglichen! Herr *Zuschneid*, der im ersten Konzerte u. a. auch die hier bisher noch nicht aufgeführte Suite »Mozartiana« von *Tschaikowsky* dirigierte, bethätigte sich als gediegener Pianist (*Beethovens* C-moll-Konzert). Von seiner Direktionsgabe konnten wir uns schon im ersten Konzerte des Erfurter Männergesangvereins überzeugen, dessen Leitung genannter Herr gleichfalls übernommen hat. Der Männergesangverein »Arion« (Dirigent Stadtmusikdirektor *Rudolph*) bot seinen zahlreichen Gönnern und Freunden mit dem ersten Konzerte reichen Genufs. Den Höhepunkt erreichten die Darbietungen in *H. Zöllners* grofs angelegtem Werke »Die Meerfahrer« für Männerchor, Sopransolo und Orchester. Was Kühnheit des Entwurfs, Glut der Phantasie, Farbenpracht der Orchestration, Charakteristik des Ausdrucks anlangt, so dürfte *H. Zöllner* unter den Komponisten der neueren Richtung einen ehrenvollen Platz einnehmen. Das Solo lag bei Frau *Prox-Voges*, der früheren Primadonna unserer sich kräftig entwickelnden Oper, in guten Händen. Interessant war uns auch die Interpretation der eigenartigen *Liszt*schen dramatischen Scene: »Jeanne d'Arc vor dem Scheiterhaufen« — durch dieselbe Dame. — Der anfangs d. J. neu gegründete Lehrergesangverein (Dirigent Organist *Teichfischer*) hat in seinem Debüt (Kirchenkonzert in der Barfüfserkirche) bei den Zuhörern einen guten Glauben an seine Leistungsfähigkeit zu wecken gewufst. Möchte ihm eine kräftige Weiterentwickelung beschieden sein! Von den Vokalwerken seien erwähnt 1. Chor aus »Liebesmahl der Apostel« von *R. Wagner*, »Alles, was dein Gott dir giebt« von *Büchner* und Psalm 23 für Männerchor, Baritonsolo und Orgel, eine gediegene Komposition des derzeitigen Thomaskantors, *G. Schreck*. — Die unter Leitung des Kapellmeisters *Hintze* (71. Inf.-Regt.) bereits im Vorjahre eingerichteten Sinfoniekonzerte scheinen heuer lebhafteren Anklang zu finden, und das mit Recht. Unser Regimentsorchester steht auf respektabler Höhe und darf sich getrost an die Lösung der schwierigsten Aufgaben heranwagen. Auf dem Programme des ersten Konzerts standen a. e.: *Goldmark*, Sakuntala-Ouverture, *Beethoven*, Eroika-Sinfonie.

—r.

Hannover. Das erste Konzert der neuen Saison gab der »Hannoversche Männergesangverein« und verband damit den Abschied seines langjährigen, nun scheidenden Dirigenten, des Kgl. Musikdirektors *W. Bünte*. Näheres über das Konzert kann ich nicht berichten, da der Verein zu denjenigen konzertierenden Körperschaften gehört, die es nicht vertragen können, wenn ein Rezensent auch einmal Nichtgelungenes beim richtigen Namen nennt. Da ich nun im Vorjahre es gewagt habe, verschiedene Leistungen dieses sich für unfehlbar haltenden Vereins kritisch anzufassen, so bin ich jetzt von demselben verfemt, eine Thatsache, die über die Kunstprinzipien mancher Leute zu denken geben könnte, wenn jene neben ihrem Unfehlbarkeitsdünkel überhaupt solche hätten. — Mit einer würdigen Brahmsfeier wurde die diesjährige Serie der Abonnementskonzerte des Kgl. Orchesters eröffnet. Des verstorbenen Meisters E moll-Symphonie, sein »Schicksalslied«, sein »Gesang der Parzen«, ferner das Violinkonzert und ungarische Tänze bildeten das Programm. — Die tiefernste, für eine Gedächtnisfeier wie geschaffene E-Symphonie und besonders das herrliche, in seinem ersten Teile die selige Ruhe des Ewigen im Gegensatz zu der im zweiten Teile geschilderten Ruhelosigkeit des Irdischen ganz köstlich malende »Schicksalslied« riefen einen tiefen, tiefen Eindruck hervor. Als Interpret der genannten Violinsoli war Herr Prof. *Hugo Heermann* gewonnen, dessen edles tadelloses Spiel noch mehr angesprochen hätte, wenn mehr Mitempfindung des Spielers zu spüren gewesen wäre. — Am 15. Oktober wurde zum erstenmale die Oper »Das Heimchen am Herd« gegeben. Dieses Werk soll jawohl überall einen bedeutenden Erfolg gehabt haben, hier in Hannover war derselbe lediglich ein äufserer, durch die gute Vorstellung und die wunderschöne Ausstattung bedingter. Wohl bietet die Oper einige bedeutende Schönheiten, so die Elfenchöre, Dots Gesang: »Ein Geheimnis wundersüfs«, das schöne Quintett im zweiten Akte, das Duett Mayplummer im dritten Akte, den hübschen Chor; »Hurrah die Post ist da« etc., daneben aber auch direkt anekelndes, wozu ich in erster Linie die unästhetische Art rechne, mit welcher der zu erwartende Familienzuwachs dem Publikum aufgetischt wird. Die Scene im dritten Akt, in welcher Dot ihren John auf die zu erwartenden Vaterfreuden aufmerksam macht, ist, so schön sie auch im musikalischen Sinne ist, einfach widerlich. Ferner gehört die Figur des Takleton wohl in ein Tingeltangel, aber nicht in eine Oper, ein so in jeder Beziehung gemeines Couplet wie: »Wenn einer geht auf Freiers Fufs«, sowie auch der dann folgende Chor: »Lauft nur hinterm Wagen drein« sind kaum operettenfähig. — Am 18. Oktober fand das zweite Abonnementskonzert des Kgl. Orchesters statt. Das unter Kapellmeister *Kotzky* stehende Orchester brachte

Beethovens 8. Symphonie, *Smetanas* »Vltava« und *Berlioz'* Ouvertüre zu Benvenuto Cellini zu prächtiger Aufführung. Frau *Lilli Lehmann* ersang sich mit der »Ozean-Arie« sowie mit Liedern von *Rob. Franz* und *Schubert* einen ungemeinen Erfolg. — Am 20. Oktober gab das Streichquartett *Riller*, *Meuche*, *Kupler*, *Lorleberg* seinen ersten Abend dieser Saison, an welchem die Streichquartette C dur, Op. 33, III von *Haydn*, D moll No. 13 von *Mozart* und Es dur Op. 74 von *Beethoven* in herrlicher Weise zu Gehör gebracht wurden, und am 21. Oktober sang der Liedermeister *R. von zur Mühlen* den Cyklus: »Die schöne Müllerin« von *Schubert*. Selbstredend erregte dieser »Mühlen-Müller-Abend« das höchste Interesse aller Musikfreunde. — Am 8. November gab der Liedermeister *Eugen Gura* ein stark besuchtes Konzert, an welchem der Sänger je 3 Lieder von *Schubert* und *Schumann* sowie fünf *Löwe*sche Balladen vortrug, mit seinen immer noch herrlichen Stimmmitteln und seinem grofsartigen Vortrage mächtig zündend. Als geschickter Begleiter und auch als nicht übler Pianist bewährte sich Herr *E. Behm*, welcher Kompositionen von *Brahms*, *Händel* und *Stajowsky* vortrug. — Zwei Tage später gab Herr *Heinr. Lutter*, der hier sehr geschätzte Pianist, seinen ersten diesjährigen Musikabend, an welchem derselbe Sonate Op. 31 II von *Beethoven*, »Bénédiction« von *Liszt*, E moll-Präludium und Fuge von *Mendelssohn*, H dur-Impromptu von *Schubert*, E dur-Nocturne von *Chopin* und Walzer von *Rubinstein* in hochgediegener Weise vortrug. Zur Mitwirkung war die Dresdener Nachtigall *Erika Wedekind* gewonnen, welche mit ihrer entzückenden Stimme und ihrer brillanten Koloratur das Publikum begeisterte. Die Sängerin hatte besonders Erfolg mit Rosinens Arie aus dem »Barbier von Sevilla« sowie mit der *Chopin-Viardot*schen Mazurka. Aufserdem noch gab es Lieder von *Schubert*, *Brahms* und *Taubert*. — Am 11. und 14. November fanden zwei erwähnenswerte Kirchenkonzerte statt, und zwar: 1. Konzert des Gartenkirchenchores (Dirigent *Sirken*), in welchem Chöre von *Mendelssohn*, *Becker* und *Klein* sowie Orgelvorträge des Herrn *Baake* (von *Bach* und *S. de Lange*) neben unbedeutenden Gesangsvorträgen geboten wurden; 2. Konzert des hiesigen Kgl. Domchores (Dirigent *Bünte*), dessen Hauptnummer in *Bachs* Kantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« bestand. Daneben gab es einen Orgelvortrag des Schlofsorganisten *Schröder* (H moll-Präludium von *Bach*) und verschiedene Chorsätze von dem Dirigenten des Chores, die sich durch stimmungsvolle Ergänzung der ernsten Texte auszeichneten. Die Leistungen des Chores waren in der *Bach*schen Kantate bedeutender als in den übrigen Programmnummern. — Das dritte Abonnementskonzert des Kgl. Orchesters brachte uns die Bekanntschaft der Suite »Scheherazade« von *Rimsky-Korsakow*, eine Wiederholung von *Straufs'* genialgewaltiger Tondichtung »Tod und Verklärung« und Klaviervorträge von *Sofie Menter*. Sie trug *Beethovens* Es dur-Konzert und zwei *Liszt*sche Transskriptionen vor. Zu bewundern war der grofsangelegte Vortrag des Klavierkonzertes und die fabelhafte Energie und Ausdauer. Leider war der Anschlag nicht immer in den Grenzen des wirklich Schönen. — Diesem Konzerte grofsen Stiles folgte am 17. November (Bufstag) ein anderes Konzert gleicher Art, das erste Abonnementskonzert der »Musikakademie«, Dirigent Kapellmeister *Frischen*. Unter Mitwirkung des Kgl. Orchesters und der Sängerin *Meta Geyer* sowie des Baritonisten *van Evayk* führte der stark besetzte Chor (220 Mitglieder stark) *Brahms* herrliches, urdeutsches »Deutsches Requiem« und die »Abendmahlsscene« aus »Parsifal« von *Wagner* auf. Die Wiedergabe war im allgemeinen eine prächtig gelungene, so dafs einzelne Kleinigkeiten den Gesamteindruck nicht beeinträchtigen konnten. — Die nun beginnende Zeit brachte geistliche und weltliche Konzerte in bunter Reihenfolge. Unter den ersteren ist hauptsächlich ein in der grofsen Garnisonkirche gewesenes zu erwähnen. Unter Mitwirkung der Sängerin *Marie Wolternik*, der Herren Konzertmeister *Riller*, Kammermusiker *Lorleberg*, Organist *Wuthmann* und des Gartenkirchenchores wurde das aus Kompositionen von *Bach*, *Jadassohn*, *Händel*, *Mendelssohn*, *Frank*, *Lotti*, *Mackenzie*, *Rode*, *Hauer* etc. bestehende Programm in bedeutender Weise zum Vortrag gebracht. — Jeder der nun folgenden Adventssonntage brachte in der Garnisonkirche eine geistliche Musikaufführung, sogenannte »Lythurgieen«, in denen die Sängerinnen *Gerstäcker*, *Roerdansz*, *Heimsoth*, *Casté*, der Organist *Wuthmann* und die Männerchöre mitwirkten. — Der zweite Kammermusikabend der Herren *Riller*, *Meuche*, *Kugler*, *Lorleberg* und *Evers* am 24. November brachte uns eine interessante Novität, nämlich das Streichquartett D dur von *Borodin*, ferner das köstliche A dur-Quartett Op. 18 V von *Beethoven* und *Dvoràcks* klangschönes Klavierquintett Op. 81 in prächtigster Wiedergabe. L. Wuthmann.

Dresden. Die musikalische Hochflut, die sonst mit dem Beginn der Saison in voller Kraft einzusetzen pflegt, fing diesmal in gemächlicherem Tempo an, und man irrt wohl nicht, wenn man dafür die Hochflut in etwas verantwortlich macht, die der Himmel in diesem wasserreichen Sommer über unsere Fluren sich ergiefsen liefs. Einmal hatte der Schaden selbst, dann die Wohlthätigkeit die Geldbeutel dergestalt strapaziert, dafs eine gewisse »Zurückhaltung« geboten war und diese sich bemerkbar machende »Zurückhaltung« der Billetkäufer wirkte abschreckend auf die Konzertveranstalter. Besonders die eigentlichen »Künstler-Konzerte« blieben bis nun — Mitte November — ziemlich vereinzelt. Von nichtlokalen Gröfsen stellten sich eigentlich nur die Damen *Lilli Lehmann* und *Teresa Carennjo* und Meistersänger *Gura* in eignen Konzerten vor. Der Pianist *Ossip Gabrilowitsch*, dessen Technik selbst in unserem Zeitalter der Technik Staunen erregen mufs, trat wie *E. Raoul Walther*, der Heldentenor der Münchner Oper, in dem ersten der beliebten »Philharmonischen Populären Künstler-Konzerte« auf, deren nächstes uns die Bekanntschaft von *Marie Brema* und *Edouard Risler* vermitteln wird. Unter den lokalen Erscheinungen des hiesigen Konzertlebens heben wir nur hervor einen sehr verdienstlichen Liederabend der Konzert- und Oratoriensängerin Frl. *Ottermann*, die höchst schätzenswerten Orgel-Abende des Kantors und Organisten *Hans Fährmann*, der uns diesmal einen Einblick in die englische Orgellitteratur gewährt und das grofse Konzert, welches der hiesige Mozart-Verein (Direktion: *Alois Schmitt*) zur Gründung eines Fonds für die Errichtung einer Mozartbüste gab und das besonderes Interesse durch die pianistische Mitwirkung Sr. Excellenz *von Keudell*, des namhaften Diplomaten, und Gemahlin gewann. In den kammermusikalischen Veranstaltungen vollzog sich insofern eine Wandlung, als sich an Stelle der eingegangenen Lange-Frohbergschen Quartett-Abende in Dresden-Neustadt unter solistischer, gesanglicher bez. deklamatorischer Mitwirkung Trio-Soiréen unter der Ägide des auch als Komponist (Lieder, Oper: Attila etc.) erfolgreich hervorgetretenen Kgl. Kammermusiker *Adolf Gunkel* unter günstigen Auspicien aufthat. Die Vereinigungen, welche die beiden ersten Konzertmeister der Königl. Kapelle, die Herren *Rappoldi* und *Petri* um sich versammelten, bestehen nach wie vor, von der Gunst des Publikums getragen und im Ansehen der Kritik fest fundiert. Die grofsen Orchester-Konzerte gewähren uns die hors de coucours stehenden Veranstaltungen der Königl Kapelle und die Jean L. Nicodé-Abende. Der letzteren erster vermittelte uns die Bekanntschaft der dramat. Sängerin der Frankfurter Oper, Frau *Ende-Andriessen*, und brachte als Novität Dräsekes sinfonisches Vorspiel zu Kleists Penthesilea, welches seit seiner Erst-Aufführung gelegentlich der Tonkünstler-Versammlung in Eisenach im Jahre 1890 (unter *Rich. Straufs*) wohl noch nirgendwo zum Vortrag kam und dem hier lebenden Komponisten reiche Ehrungen eintrug. Eine Novitäten-Schau der Konzerte der Königl. Kapelle verzeichnet für die absolvierten ersten drei Konzerte: *Richard Straufs:* »Tod und Verklärung« und *Zdenko Fibich:* »Othello«. Beide Werke haben uns nicht sonderlich erbaut. Ersteres nennt sein Autor schlechthin »Tondichtung«. Er dichtet aber gar nicht in Tönen, er dichtet nur in Tönen nach. Der poetische Vorwurf ist das Gegebene. Frau Musika »illustriert« ihn blofs. Jener ist der Herr, diese die Dienerin.

Nicht die musikalische Logik, die Logik des Empfindens, sondern die Logik der Gedanken leitet den Schöpfer bei seinem Schaffen. Deshalb trifft er die Kranken- und Sterbenstuben-Stimmung ausgezeichnet, während es mit der »Verklärung« bedenklich aussieht. Ein ziemlich geräuschvoller Zustand! Othello von dem Böhmen *Fibich* zeigt seinen Autor, der sich inmittels löblich geklärt (Lustspiel-Ouverture zu »Eine Nacht in Karlstein«, Sinfonien in Es- und F dur) hat, noch im Sturm und Drang. Er sah noch nicht einmal, dafs er über Eifersucht und Verleumdung stolpern mufste.

Dafür hat die absolute Musik keine deutlich erkennbaren »Motive«. Und er macht in der Erdrosselungs-Scene einen Spektakel, als handle es sich um den Bethlehemitischen Kindermord. Das Beste war die Desdemona-Episode, was natürlich ist, denn die Lyrik ist der Musik ureigenstes Gebiet, und das gut erfundene ritterliche Othello-Motiv, wie denn auch eine gewisse Klarheit in der Disposition des Stoffes anzuerkennen ist. Sonst erwähnen wir von den Konzerten der Kapelle nur, dafs das erste eine Brahms-Feier darstellte, das Violinkonzert (Konzertmeister *Petri*), die Rhapsodie für Altsolo (Frl. *von Chavanne*), Männerchor und Orchester und die Akademische Festouverture brachte. Da wir nun einmal im Opernhaus sind — die Konzerte finden ja daselbst statt — sei auch der Oper noch mit einigen Worten gedacht. Da gab es vorerst noch keine Novität, dafür aber drei bedeutungsvolle Neueinstudierungen, von denen sich zwei auch als »lohnend« erwiesen. »Benvenuto Cellini« von *Berlioz* gehörte nicht zu den letzteren. So wertvoll dieses Werk ist, so hervorragende Momente es enthält, es fehlt der Musik Blutwärme. Die Figuren gewinnen nicht Fleisch und Leben, und man sieht eben doch, dafs der Autor den zeitgenössischen Meistern der opéra comique, so sehr er ihnen in Einzelnem, z. B. im Rein-Instrumentalen, überlegen sein mochte, gerade in der Hauptsache, in der vis dramatica, unterlegen war. Ganz anders »wirkte« die »Amelia«. *Verdi*, der Dramatiker par excellence, feierte einen wohlverdienten Triumph, und mit diesem durfte sich auch der Kritiker einverstanden erklären, insofern ja diese Oper ein bedeutsames Glied in dem Werdegang seines Schöpfers darstellt. Es stammt aus der Zeit, da sich *Verdi* »häutete«. Die »Aïda« wirft in ihm ihre Schatten voraus. Und ist auch die »alte Haut« noch keineswegs ganz abgestreift, so tritt doch die »neue« schon recht erfreulich in die Erscheinung. In den Scenen bei der Zigeunerin, in der grofsen Scene der Amelia und anderwärts findet sich ein Eingehen auf Details, ein Ausnützen kleiner, feiner musikalischer Züge zur Charakterisierung von Stimmung und Kolorit, das man in den vorangegangenen Werken vergebens suchen wird.

Als dritter aber kam der »Meister der Meister«, *W. A. Mozart*, zum Wort. Nach siebenjähriger Pause ward zum erstenmale sein »Don Juan« wiedergegeben und zwar mit beispiellosem Erfolg. Sein Schöpfer war doch der gröfste Dramatiker, der auf musikalischem Gebiet erstand. Wo in der Welt ward wieder diese Einheit von Wort und Ton erreicht! Man sehe sich nur den italienischen Originaltext an. *Mozart* kleidet das Wort nicht in den Ton, dieser entströmt bei ihm jenem. Seine Melodik ist die Sprach-Melodik. Nun, und das Drama selber, ist es nicht das Drama per excellence? Welch' eine Fülle der Geschehnisse! Und seine Geschlossenheit als Ganzes, was man auch gegen einzelnes z. B. den scenisch etwas auseinanderfallenden 2. Akt einwenden mag, wie tritt sie jetzt, nachdem uns die Rezeption der Grandaur-Levischen Bearbeitung (München) die alte Fassung des Schlusses brachte, hervor! Wie irrig die Meinung derer, die sagen, das Sextett »wirkte« nicht. Nun ja, wirken in dem Sinne, wie die Chomthur-Scene, thut es nicht, selbstverständlich nicht! Aber soll es denn das? Es wirkt als Schlufs. Das Drama Don Juan schliefst doch nicht mit dem Untergang des Helden; es schliefst doch damit, dafs diejenige, die den Frevler zur Rechenschaft ziehen wollten, erfahren, dafs der Himmel selber die Rache vollzog! — Schliefsen denn etwa die Dramen unserer Wort-Klassiker, Othello, Macbeth, Wallenstein etc. schlechtweg mit dem Untergang des Helden?! — Und nun das Schlufs-Sextett und sein absoluter Wert. Soll es den »Gipfelpunkt« des Wertes darstellen? Doch wohl ebensowenig wie die Schlufsworte der genannten Tragödien deren Höchstes! — Unsere Zeit, die sich so viel darauf zu gute thut, den Begriff des »Musikdramas« erfafst zu haben, wird beweisen, dafs sie ihn erfafst hat, wenn sie den alten Schlufs acceptiert. Dafs es von einer Wirkung ist, die nur ein *Shakespeare* erreichte, wenn man nach dem Untergang Don Juans den Saal als »wenn nichts gewesen wäre«, und den aus seinem Versteck hervorkriechenden Leporello erblickt, das nur nebenbei. Die Aufführung (unter *Schuch)* war in allem, in Regie und Inscene, wie in einer glänzenden Besetzung der Hauptrollen *(Perron* als Don Juan und Frau *Wittich* als Donna Anna alle überragend) eine wahre Muster-Aufführung.

Otto Schmid.

Leipzig. Mit *Joh. Seb. Bachs* seelenvoller Kantate »Du Hirte Israels« gab der Thomanerchor unter seines hochverdienten Kantors und Musikdirektors *Gust. Schreck* Leitung dem vierten Gewandhauskonzert am 28. Oktober die erwünschte, auf die Nähe des Reformationsfestes hindeutende Weihe. Mit welchem Erfolg er aufserdem die weltliche Chorlitteratur pflegt, davon legte die bis auf die versteckteste Einzelheit sorgfältigst herausgearbeitete Wiedergabe der Quartette von *Joh. Brahms* (»Fahr wohl«), *Gust. Schreck* (»Die Mittagsfee«), *Joh. Dürrner* (»Es ist das Glück«), *Schein* (»Trinklied«), untrügliches Zeugnis ab und entzückte die Hörerschaft so aufserordentlich, dafs eine Zugabe sich nicht umgehen liefs; mit dem sinnigen klangschönen »Wiegenlied« *Franz v. Holsteins* (dessen hochbetagte, um Kunst und Künstler, Schule und Haus, Wohlthätigkeitspflege im weitesten Sinne verdiente Gattin soeben zur ewigen Ruhe eingegangen) erneuerten sich die Beifallsstürme.

Glucks hoheitsvolle Ouverture zu »Iphigenie auf Aulis« (mit dem *Wagner*schen Schlufs), *Händels* lebensfreudiges F dur-Konzert für Streichorchester und zwei Bläserchöre, zum Schlufs *Schumanns* Es dur-Symphonie (Nr. 3, die sog. »Rheinische«) wurden neue Ruhmessäulen für Orchester und Dirigenten.

Zur Erinnerung an den Todestag *Mendelssohns* am 4. November 1847 war das fünfte Gewandhauskonzert am 4. November ausgefüllt mit der *Schotti*schen Symphonie (a moll), dem Violinkonzert, das Herr *Burmeester* mit äufserster Bravour, im Finale aber doch wohl in übertreibender Hast unter lebhaftem Beifall vortrug, und mit der Ouverture »Die Hebriden«. Alle diese Edelsteine in der Komponistenkrone des Tondichters sahen sich eingereiht dem zweiten Teil des Programms: man hätte, bei der unermefslichen Bedeutung *Mendelssohns* für das Emporblühen des Gewandhauses und des gesamten Musiklebens in Leipzig, ihm getrost auch noch den ersten Programmteil überweisen und in ihm einige seiner herrlichen, unübertroffenen gemischten Chöre etc. berücksichtigen sollen. Das zweite Klavierkonzert des Russen *P. Tschaikowsky*, so glänzend es Herr *Alex. Siloti* vortrug (er mufste auf allgemeines Drängen noch eine Zugabe gewähren: *Chopins* As dur-Ballade), pafste für diesen Abend wie die Faust aufs Auge.

Das sechste Gewandhauskonzert, umrahmt von zwei D dur-Symphonieen von *Jos. Haydn* und *Beethoven*, von denen jede ein oberstes Meisterwerk der betreffenden Gattung darstellt, brachte dem Orchester ebenso frische und nachhaltige Ehrenkränze ein wie dem vortrefflichen Violincellisten Herrn *Georg Wille* (Mitglied des Gewandhausorchesters), der *Rob. Volkmanns* tiefgründiges, von einem tiefen Weh durchzitterten A moll-Konzert nach der technischen wie spirituellen Seite so vollendet vermittelte, dafs er damit alle die uns bekannten Vorgänger tief in den Schatten gestellt und ein vollgiltiges Muster geschaffen; aufserordentliche Begeisterung weckte der in der vordersten Reihe unserer zeitgenössischen Violincellisten stehende Künstler.

Auch die durch reiche Innerlichkeit wie blühende Organschönheit und vortreffliche technische Durchbildung sich auszeichnende Sopranistin Frau *Katharina Edel* aus Hamburg weckte lebhafte Sympathieen mit der »Teuern Halle« (Tannhäuser) und Liedern von *Schubert* (»An meiner Wiege«), *Schumann* (»Intermezzo«), *Franz* (»Im Wald«); sie mufste zu einer Zugabe sich verstehen *(Schumanns* »Gartenlied«).

Der sehr tüchtigen, aber noch der rechten Verschmelzung und Klangveredelung bedürftigen Weimarischen Hofkapelle unter Hofkapellmeister *Stavenshagens* anregender Leitung hatte das dritte Lisztvereinskonzert eine annehmhare Vorführung von *Liszts* tiefsinniger »Dantesymphonie«, der *Rich. Straufs*schen Humoreske »Till Eulenspiegel« und der 2. Ungarischen Rhapsodie (in der Lisztschen Originalinstrumentation) zu danken. Günstig führte sich *Friedr. Grützmacher* aus Köln mit dem *Volkmann*schen A moll-Konzertstück ein; die Orchesterbegleitung liefs freilich zu wünschen übrig.

Im vierten Lisztvereinskonzert rangen Frau *Schumann-Heink* aus Hamburg, deren immer bewundernswerte Künstlerschaft sich

aufser in *Schuberts* »Allmacht«, »Saphische Ode« von *Brahms*, »Drei Zigeuner« von *Liszt*, auch noch in einer Serie von Gesängen des Grafen *Phil. Eulenburg* und der »Bitte« von *Botho v. Hochberg* sich bethätigte, und der ausgezeichnete Pianist Dr. *Otto Neitzel* aus Köln miteinander um die Palme; in *Bachs* chromatischer Phantasie, *Mendelssohns* Variations serieuses, *Liszts* 2 h moll-Ballade feierte er grofse Triumphe; auch er mufste wie die Sängerin seine Zugabe spenden.

Der Riedelverein gestaltete sein jüngstes Bufstagskonzert in der Thomaskirche zu einer weihevollen Gedächtnisfeier für *Johannes Brahms* mit der Wiederholung des »Deutschen Requiem«, dem desselben Meisters »Begräbnisgesang« (mit Begleitung von Blasinstrumenten) und die kurze, aber sehr eindringliche *Bach*sche Kantate »Vom Frieden Gottes« vorausgeschickt war: Alles fügte sich bedeutsam dem Rahmen der Feier ein. Leider hat Herr Prof. Dr. *Herm. Kretzschmar* infolge andauernder, äufserst schwerer körperlicher Heimsuchungen von der Leitung des Vereins, der durch ihn auf den Gipfel vokalistischer Kunst erhoben worden, zurücktreten müssen; sein Schüler, Herr Dr. *Göhler*, nachdem er früher schon wiederholt mit ausgezeichnetem Erfolg als Stellvertreter fungiert hatte, versah auch diesmal das Dirigentenamt mit grofser Umsicht; man hat denn auch zu seiner Befähigung so starkes Zutrauen gewonnen, dafs er nunmehr definitiv zum Leiter des Riedelvereins ernannt wurde. Möge es ihm gelingen, sich seiner grofsen Vorgänger würdig zu erweisen und den Verein auf der seitherigen Ruhmeshöhe zu erhalten!

Die Meininger Hofkapelle unter Generalmusikdirektor *Fr. Steinbachs* Führung hat im fünften Konzert des Lisztvereins aufserordentliche Triumphe gefeiert: wie sie in der *Brahms*schen D-dur-Symphonie aufging in gleich heller Begeisterung wie in der »Freischütz«ouverture und im »Meistersinger«vorspiel, das sicherte ihr um so lebhaftere Sympathieen, als überall technische Exaktheit Hand in Hand ging mit elektrisierender Schwungkraft, kein Zweifel, sie steht noch auf derselben hohen Stufe der Leistungsfähigkeit, die sie unter *Hans Bülow* eingenommen: rühmlich genug für den gegenwärtigen Leiter. Und die vortrefflichen Solisten, allen voran der Kammervirtuos *Mühlfeld* (Klarinettist) tragen nur zur Erhöhung des Ruhmes der Meininger Hofkapelle bei, die überall mit offenen Armen aufgenommen werden mufs.

Im Konzert der Philharmoniker (verstärktes Windersteinorchester) entfesselte Frau *Teresa Carenno* beispiellose Beifallsstürme mit einem nicht uninteressanten, äufserst effektvollen Konzert von *Mac Donald*, sowie in den Solostücken von *Beethoven* (g-dur-Rondo) *Schubert*, *Chopin*, denen sie mehrere Zugaben anreihen mufste. Sie hat über alle, die während der letzten Monate in Leipzig pianistisch aufgetreten, den glänzendsten Sieg davongetragen mit dem unbeschreiblichen Zauber ihrer Eigenart.

Auch die »Böhmen« haben sich wieder eingestellt: man nahm sie ebenso begeistert auf wie früher. Ob diese vornehme Objektivität, die man hier ihnen entgegenbringt, auch von den Pragern geübt würde, wenn irgend welche Leipziger Kunstkorporation ihnen sich jetzt vorstellte, bleibt bei den Vorgängen der letzten Tage allerdings sehr problematisch. Von den Neuheiten, die sie gebracht, verdient ein klar gestaltetes, wirksames Klavierquintett (h-moll) von *Fr. Gernsheim* entschieden den Vorzug vor dem schwulstig-zerfahrenen c-moll-Quartett *Chevalas*, ihres Landsmannes.

Bei der jüngsten Wiederholung der Nibelungentetralogie gastierte als Brunhilde in der »Walküre« Frau *Brema*, die in Bayreuth zur Berühmtheit gelangt ist; einen vollen durchschlagenden Erfolg vermochte sie nicht zu erzielen, weil ihrem Organ die siegende Kraft, vor allem aber der Höhe der nachhaltige Glanz fehlt. Trotzdem mufs man dem Adel ihrer Künstlerschaft, der Gehobenheit des seelischen Ausdruckes volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ein anderer Bayreuther Stern, der vielgenannte Wotan, *H. von Rooy*, sollte im fünften Philharmonischen Konzert auftreten; in zwölfter Stunde telegraphierte er von Berlin aus ab, wegen plötzlicher Heiserkeit. Bernhard Vogel.

Mannheim. Der Handel hat für die Kunst Geld und Zeit, nicht immer Interesse. So auch bei uns hier. Es ist ja freilich nicht zu verlangen, dafs für jede musikalische Veranstaltung sich das gleiche Interesse kundgiebt, bedauerlich ist es jedenfalls, wenn *Teresa Carenno* vor leeren Bänken spielt, *v. Possart* vor ebensolchen Möbeln spricht. Da hätten wir gleich einen Glanzpunkt der bisherigen Musiksaison! Generalintendant *v. Possart* und *Richard Straufs* haben sich vereint zu gemeinsamer Interpretation des Tennysonschen »Enoch Arden« und auch uns die Früchte dieser Vereinigung kosten lassen. Das war ein ganz unvergleichlicher Genufs! Wie *v. Possart* all die intimen Schönheiten der ergreifenden Dichtung herausholte, wie einfach er schilderte, wie gewaltig seine Rede anschwoll, um mächtiger Leidenschaft Ausdruck zu leihen, wie unsäglicher, mühsam verhaltener Schmerz seine Worte durchzitterte, das war überwältigend schön. Und dazu sprach er die ganze Dichtung frei aus dem Gedächtnis, ohne Text oder Souffleur. *Straufs* hat zu dem Gedichte Musikillustrationen für Klavier geschrieben, kurze, bald innig empfundene, bald charakteristisch malende Sätze, die begleitend oder unterbrechend den Eindruck der Dichtung stimmungsvoll heben. — Doch zu den eigentlichen Konzerten! Einer Gestalt begegnet man hier und allenthalben dies Jahr besonders häufig, besonders gern: Johannes Brahms. So wies denn das erste Oratorienkonzert des Musikvereins nur Brahmsiana auf: trag. Ouverture, Lieder, As moll-Fuge für Orgel und deutsches Requiem. Die selten gehörte Fuge ist ein ganz prächtiges Stück, äufserst interessant aufgebaut und verarbeitet. Und dann das Requiem! Mit diesem herrlichen Werk hat sich der Meister ein Denkmal seiner Gröfse errichtet, hochragend für alle Zeiten. Wie erhebend, wenn auch unendlich schmerzlich, ist es doch, dafs man des teuren Toten Grab mit ewig grünendem, von seiner eignen Hand gewundenem Kranze schmücken kann! Die Aufführung des Requiems war recht gut, Frau *Sorger* und Herr Dr. *Kraus* führten die Solopartieen vortrefflich durch; Dr. *Kraus* spendete aufserdem noch fünf Brahmssche Lieder. — Auch in den drei Akademiekonzerten unseres Hoftheaterorchesters, die bis jetzt stattfanden, war Brahms jedesmal vertreten. Im ersten Konzert ehrte man sein Andenken durch Aufführung seiner 1. Symphonie in C moll, einer gewaltigen Tonschöpfung. Nach leidenschaftlich ringendem Allegro folgt ein wundervolles Andante, dann ein munteres Allegretto; gekrönt ist das Ganze von dem imposanten Schlufssatz mit seinem herrlich gesangvollen Hauptthema, der die Symphonie in mächtiger Steigerung abschliefst. *Bruckners* 1. Symphonie teilt mit *Brahms* erster Nummer und Tonart wohl auch die seltene Aufführung, aber nicht ganz die Schönheit. Denn so einheitlich schön durchgeführte Sätze wie bei *Brahms* finden sich bei *Bruckner* nicht; wohl aber fesseln sie durch kontrapunktische Feinheiten, edle Gedanken und namentlich durch ihre brillanten, oft ganz überraschendem Schlüsse. *Liszts* Faustsymphonie ist ja wohl überall längst bekannt; so bedarf nur ihre Ausführung einiger Worte: gleich *Brahms* und *Bruckner* gelangte auch *Liszt* unter *Rezničeks* Leitung zu fein ausgearbeiteter, vorzüglicher Wiedergabe. Aufser diesen Symphonieen brachten uns die Akademieen einige Novitäten anderer Art, doch alle von mehr oder minder respektablem Alter: eine reizende Ballettmusik von *Cherubini*, *Cornelius* kraftvolle »Cid«ouverture und *Liszts* Totentanz. Das letztere Stück, eine Phantasie über Dies irae, läfst trotz aller möglichen Mittel und Effekte recht kalt, gewinnt an Interesse nur durch eine virtuose Durchführung des Klavierparts. Dies stellte *Alex. Siloti* allerdings in vollendeter Weise, durch brillante Technik den gehäuften Schwierigkeiten seiner Aufgabe völlig überlegen. In Solostücken zweier jungrussischer Komponisten und zwei Nummern von *Chopin* zeigte er sich als fein empfindender Musiker. Ein zweiter Klaviersolist war *Th. Pfeiffer* aus Baden-Baden, ebenfalls in einer *Liszt*schen Orchesterkomposition, der flotten ungarischen Phantasie. *Pfeiffer* ist, wenn auch kein *Siloti*, doch ein ganz beachtenswerter Pianist, der technische Gewandtheit mit geschmackvoller Auffassung zu paaren weifs. Gesangliche Leistungen hörten wir bis jetzt nur aus weiblichem Munde. Frau *Herzog* aus Berlin sang mehrere Lieder, namentlich von Brahms. Die Sängerin besitzt eine nicht sehr grofse Stimme, giebt darum in zarten Sachen mehr als in leidenschaftlicherem Gesang; sehr hübsch ist ihr Piano, der Vortrag verständnisvoll und fein abgetönt. »Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.« Die zweite Solistin, der neue »Koloraturstern« *Rose Ettinger*, fand wie anderorts auch hier rauschenden Beifall. Es ist aber in der That auch staunenswert,

wie das blutjunge Persönchen seine nicht gerade üppigen Stimmmittel meistert: glockenhell und -rein erklingen ganz schwindelnd hohe Töne, glänzend perlt das Staccato dahin, und der Triller könnte von einer Flöte nicht abgerundeter und exakter ausgeführt werden. Diese glänzende Koloraturtechnik konnte die junge Dame namentlich in der Glöcken-Arie aus »Lakmé« zur Geltung bringen; »Haidenröslein« von *Schubert* und »Wiegenlied« von *Brahms* sang sie recht hübsch und einfach. — Noch drei bedeutende Künstler führte uns ein Männergesangvereins-Konzert vor, das Trio *Grünfeld*, *Zajic*, *Pauer*. Die drei Herren spielten Brahms wundervolles Hdur-Trio Op. 8 ganz berückend schön. Sodann trat ein jeder noch einzeln auf. Der Cellist *Grünfeld* spielte mit prächtig gesangvollem Ton Stücke von *Tartini*, *Valensin* und *Popper*; *Max Pauer* zeigte sich in dem Allegro de Konzert Op. 46 von *Chopin* als trefflicher Klavierspieler. Zuletzt kam *Florian Zajic* und entzückte in Einleitung und Fuge von *Rust* und Mazurka von *Dvořák* durch seinen herrlichen, edel satten Ton wie durch die virtuose Beherrschung technischer Schwierigkeiten. *Zajic* war einst der Unsere; »olim meminisse iuvabit;« thatsächliches Besitzen ist trotzdem oft vorzuziehen. Th. H.

München, 16. Nov. Im Zeitraum von wenigen Jahren ist München eine »Musikstadt« geworden, ich meine in Bezug auf die Quantität der musikalischen Veranstaltungen, denn dafs hier eine solid künstlerische Art des Musizierens besteht, dafür haben schon längst Männer wie *Lachner* und *Bülow* Sorge getragen. Aber während noch vor etwas mehr als zwanzig Jahren — um weiter zurückzugreifen — ein *Rubinstein* die Erfahrung machen mufste, dafs in München »nichts zu wollen sei« und vor leeren Bänken spielen mufste, wenn es für namhafte auswärtige Künstler noch vor zehn Jahren als ein Wagnis galt, hier ein Konzert zu veranstalten, strömt heute von weit und breit in München alles zusammen, was einen Namen hat oder sich einen solchen machen will, insbesondere von der letzten Kategorie versäumt es niemand mehr, auch dem Münchener Publikum seine Visitenkarte abzugeben. Der verdienstvolle Mann, dem es gelungen ist, den Münchener, dem ja gewifs ein solider Kern von Kunstsinn innewohnt, der aber von schwerfälliger Natur ist, dem Fremden etwas zugänglicher zu machen, ist Dr. *Kaim*, der vorerst durch die Veranstaltung von Konzerten, zu welchen er auswärtige Künstler berief, ferner durch die Gründung eines eigenen Orchesters und endlich gar durch die Erbauung eines neuen Konzerthauses einen frischen Zug ins hiesige Musikleben brachte und den heifsen Kampf der Konkurrenz entfachte, welcher der bisher herrschenden Münchener Gemütlichkeit ein jähes Ende bereitete. In neuester Zeit ist der Museumssaal von Beginn bis Schlufs der Saison jeden Abend besetzt, der Kaimsaal fast alle Abende und der Odeonssaal einigemale in der Woche. Dazu kommen noch zahlreiche Vereinsveranstaltungen, für welche Zwecke natürlich noch andere Lokale vorhanden sind, endlich noch 5 bis 6 Opernaufführungen, welche die beiden kgl. Theater wöchentlich bieten. Am erwähnenswertesten in dieser Hinsicht sind wohl die beiden kurz nacheinander erfolgten Aufführungen des Nibelungenringes, auf welche unsere Theaterleitung mit Genugthuung zurückblicken darf. Unter Hofkapellmeister *Fischers* Leitung bot das Orchester wirklich grofsartige Leistungen, welche nur derjenige vollständig würdigen kann, welcher weifs, wie schwer es bei solchen Riesenpartituren ist, dem Komponisten wie dem Sänger gerecht zu werden, d. h. die komplizierten orchestralen Zusammenstellungen in vollständiger Klarheit zur Wirkung zu bringen, dafs dem Hörer kein Motiv verloren gehe, dabei aber auch das Ganze gehörig abzutönen, dafs der Sänger niemals gedeckt werde, und dafs *Wagners* Vorschrift, es solle dem Publikum jedes Wort des Sängers verständlich sein, erfüllt werde. Wenn letzteres dennoch nicht immer durchgeführt werden konnte, so lag das an einem Mifsstande, den eine kürzlich im Parterre unseres Hoftheaters vorgenommene bauliche Veränderung zum Schaden der Akustik mit sich brachte, ein Übel, welches nach seitens der leitenden Faktoren gewonnener Einsicht in Bälde gehoben werden dürfte.

Vogls Musterleistungen, welche derselbe als Loge, Siegmund und Siegfried bietet, sind wohl meinen Lesern teils aus eigener Anschauung, teils aus eingehenderen Berichten zur Genüge bekannt, so dafs ich hierüber kein Wort mehr zu verlieren brauche. Es sei nur konstatiert, dafs die Frische, mit welcher der Sänger heute noch sein wundervolles Organ verausgabt, schier glauben machen möchte, als gäbe es für diese Stimmmittel überhaupt keine Gesetze der Natur. Auch Frl. *Ternina* (Brünhilde) entzückte wiederum durch die ihr eigene Gabe, eine Rolle vom Anfange bis zum Schlufs feinsinnig zu durchdenken, ihre zahlreichen Bewunderer, denen sie sich nun in Kürze treulos entziehen wird (Frl. *Ternina* hat sich bekanntlich unter höchst vorteilhaften Bedingungen nach Hamburg verpflichtet). Von den auswärtigen zu den Ringaufführungen herbeigezogenen Künstlern ist vor allem Kammersänger *Grengg* aus Wien zu erwähnen, dessen »Hagen« an Vollendung der Tongebung, Macht des Ausdrucks und charakteristischer Behandlung zur Zeit wohl einzig dasteht. Weniger ist dies von den beiden anderen Gästen, Frau *Gulbranson* und Herrn *van Roy* zu sagen, welche beide heuer in Bayreuth Triumphe ernteten. Ich möchte hier auf die Zeilen verweisen, welche in den »Blättern für Haus- und Kirchenmusik« vom 12. Aug. aus Berlin geschrieben wurden (in Nr. 9) und welche die Bemerkung enthalten, dafs die gefeierten Bayreuther Gröfsen, wenn sie nach Berlin kommen, dort meist nur zweifelhafte Erfolge zu erringen vermögen, eine Erfahrung, welche man nicht nur in Berlin, sondern auch in München macht. Vielleicht, dafs die Bayreuther Regie in allzu ängstlicher Pietät für den Meister ihre Darsteller durch zu kleinliche, zu sehr ins Detail gehende Vorschriften beengt und in der Entfaltung ihrer Individualität behindert, — wie dem auch sein mag, es fehlt diesen bis zu einem gewissen Grade ja recht anerkennenswerten Leistungen wie *van Roys* Wotan oder Frau *Gulbransons* Brünhilde (in den zweiten Aufführungen von ihr gesungen) das charakteristische Merkmal einer wahren Kunstleistung: die zwingende Notwendigkeit, die hinreifsende Überzeugung.

Im Konzertsaale eröffnete den Reigen *Eugen Gura* — wahrlich ein würdiger Beginn — mit seinen berühmten Lieder- und Balladenvorträgen und begeisterte das Publikum, welches den grofsen Kaimsaal bis auf den letzten Platz füllte, wiederum — hauptsächlich im Vortrage von Balladen — durch seine fabelhafte Kunst, die mannigfaltigsten Bilder und Gestalten dem geistigen Auge des Hörers mit so lebendiger Deutlichkeit darzustellen, dafs man sich momentan oft in eine andere Welt versetzt glaubt. Nicht unerwähnt soll bleiben, dafs *Gura* als Lieder- und Balladensänger hier schon mehrfach Schule gemacht hat. Schon prinzipiell mufs diese Thatsache sehr erfreulich sein, und wenn auch alle diese Bestrebungen dem grofsen Vorbild noch ein Ziemliches entfernt bleiben, so haben sie doch schon einige recht hübsche Früchte gezeitigt. Dahin gehören die Balladenvorträge *Hermann Guras* (eines Sohnes von *Eugen Gura*) und *Eduard Schuegrafs*, zweier noch junger Münchner Künstler, welche mehr oder weniger prädestiniert erscheinen, das Erbe *Eugen Guras* einst anzutreten. — Die Räume des grofsen Odeonssaales öffneten sich zum erstenmale wieder in dieser Saison einem grofsen Publikum, das erschienen war, *Bachs* hohe Messe zu hören, welche vor 7 Jahren zum letztenmale hier aufgeführt worden war. Die Wiedergabe des Werkes durch das Hoforchester und den Hoftheaterchor war im ganzen und grofsen eine sehr gute. Hofkapellmeister *Fischer*, dem die Leitung oblag, ist ein Musiker, der es verschmäht, kleinlich subjektiven Regungen — unserer Modekrankheit — Folge zu leisten und dafür gerne in grofsen Zügen arbeitet. Dafs eine derartige Veranlagung des Dirigenten bei einem Werke von solcher monumentaler Plastik, wie die h moll Messe es ist, der Sache nur zu gut kommen kann, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Dafs *Fischer* manche Tempi z. B. den Schlufschor des Credo etwas schnell nahm, geschah wohl aus Rücksicht gegen die Sängerschar, welcher er ihre ungeheuere Aufgabe etwas erleichtern wollte. Doch hiermit bin ich zum kranken Punkte der Aufführung gekommen. Mehr als zweieinhalb Stunden B a c h singen, welcher bekanntlich die Stimme rein instrumental verwendet und so dem Sänger oft die schwierigsten Probleme stellt, ist eben zu viel verlangt von einem Chore, welcher fast täglich im Theater mit Proben und Aufführungen beschäftigt ist und dessen einzelne Mitglieder noch zu den Dienstleistungen in den verschiedensten Kirchen verpflichtet sind. Entschieden mufste an der einen oder andern Stelle eine Erschlaffung eintreten, da nicht — wie sonst üblich — aus hiesigen Gesangsvereinen eine hinreichende Unterstützung herbeigezogen worden war.

Dieses »Ausspannen« des Chores wirkte vom Credo ab an einzelnen Stellen störend. Übrigens war es nicht nur der Chor, welcher vom Credo an »auszuspannen« begann, sondern auch das Publikum, welches entweder der im Saale herrschenden Hitze oder der Wucht des *Bach*schen Tönemeeres nicht länger zu widerstehen vermochte (wir sind eben im Zeitalter der Nerven) und sich teilweise entfernte. Frl. *Dietz* aus Frankfurt, welche die Sopranpartie sang, sowie Frau *Exter* (Alt) und Herr *Schmalfeld* (Bafs) wurden ihren Aufgaben gerecht. *Heinrich Vogl* verstand es, den herben — scheinbar kalten Rhythmen der *Bach*schen Kantilene Ausdruck und Lebenswärme einzuflöfsen. — Zu den interessantesten Darbietungen auf dem Gebiet der Kammermusik gehören hier die *Walter*schen Quartett-soiréen, deren bis jetzt zwei im grofsen Museumssaale stattfanden. Ich möchte nur auf den zweiten Abend eingehen und aus diesem wiederum nur ein Werk herausgreifen, das Quartett Op. 17, Nr. 3 in Es von *Haydn*. Nicht als ob unsere trefflichen Quartettspieler, bei den übrigen zu Gehör gebrachten Werken — es war darunter auch eines der bedeutenderen von *Beethoven* — etwas zu wünschen übrig gelassen hätten, doch kann man dieselben von andern bedeutenden Streichquartetten ebenso gut ausgeführt hören, nur in einem kennt *Walter* keinen Rivalen, wenn er den alten Vater Haydn spielt — es ist dies seine Spezialität. Seine einfache, alles Künsteln oder Deuteln vermeidende Vortragsweise, sowie sein schöner, warmer Ton kommen ihm hierbei zu statten. — Wie alle Jahre erfreuten uns auch heuer wieder *Lilian Sanderson* und *Terese Carrenno* mit ihrem Besuche; über beide Künstlerinnen ist jedoch kaum etwas Neues zu sagen. Dem Ehepaar *Hildach* gelang es durch seine bekannten Lieder- und Duettenvorträge sehr schnell, die Sympathieen des hiesigen Publikums zu gewinnen, so dafs sich die Konzertgeber noch zu einem zweiten Abende entschliefsen mufsten. In den Abonnementskonzerten bei Kaim versammelte *Felix Weingartner* seine zahlreichen Verehrer und Verehrerinnen: Während seine virtuose Sicherheit, ein Orchester zu leiten, wieder allgemeine Bewunderung hervorrief, fanden seine manchmal etwas ans Extravagante streifenden Nüancierungen nur geteilte Anerkennung.

x. y. z.

Altenburg. *Heinrich Hofmanns* Scenen für Soli, Männerchor und Orchester »Johanna von Orleans«, die bereits in mehr als 40 Städten mit schönem Erfolg aufgeführt, fanden auch hier überaus warme Aufnahme. Frl. *Marie Rost* aus Berlin sang mit jugendfrischer Stimme und tiefer Innerlichkeit die Titelpartie.

Brandenburg (Havel). Herr *Walther Schmidt* brachte in seinem ersten geistlichen Konzert u. a. das Konzert in F dur Op. 137 für Orgel und Orchester von *Rheinberger*, ferner Largo aus dem D moll-Konzert für 2 Violinen und Orchester von *Bach*, sowie Arie für Sopran, Solovioline, Orgel und Orchester von *Händel* zur Aufführung. Bravo!

Liegnitz. Anfang November führte der Kgl. Musikdirektor *W. Rudnick* seine Märchenkomposition »Dornröschen« für Chor, Soli und Orchester mit durchschlagendem Erfolge auf. Als Solisten fungierten mit glücklichstem Gelingen Frl. *Schreiber*-Neifse als Königstochter, Fr. *G. Thomas*-Berlin als gute Fee, Frl. *Donat*-Breslau als böse Fee und Herr Domsänger *Neubauer*-Berlin als Königssohn. Die Kapelle der Königs-Grenadiere leistete unter des Komponisten Leitung Ausgezeichnetes. Die dortige Presse bedauert, dafs das Werk noch nicht durch Drucklegung auch anderen Gesangvereinen zugänglich gemacht ist.

Besprechungen neuer Musikalien und Bücher über Musik.

Hoppe, Paul: »Ich will Dir's nimmer sagen« (Prutz). Für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne. Preis 50 Pf.

Von den Vertonungen des beliebten Textes, die wir kennen, erscheint uns die obige als eine der gelungensten; wir nehmen bei diesem Vergleich auch die *Lassen*sche Komposition, welche wohl die verbreitetste ist, nicht aus. Die Melodie ist vornehm und doch innerlich packend, die Begleitung charakteristisch aber nicht prätensiös. Mittlere Stimmen (Bariton, Alt, Mezzosopran) finden hier eine dankbare Aufgabe.

Blumenthal, Paul: Sechs vierstimmige Motetten für gem. Chor. I. Heft (Weihnachten, Ostern, Pfingsten), II. Heft (Reformationsfest, Bufstag, Totenfest). Frankfurt a. O., Verlag Bratfisch. Preis Part. u. Stimmen je 1,20 M.

Der fleifsige Tonsetzer bietet hier kleineren Chören dankbare Aufgaben. Wenn die Kompositionen auch nicht Anspruch auf besondere Originalität machen können, so halten sie sich doch fern von allem Banalen. In Nr. 4 hat der Tenor eine nicht leichte Solostelle, die vom eingestrichenen Fis bis hinunter zum grofsen h geht. Die in Lisztscher Art gebildeten Oktavengänge zwischen Sopran u. Alt in derselben Motette werden von guter Wirkung sein. Sehr schön und stimmungsvoll ist Nr. 6: Selig sind die Toten.

Bausnern, W. v.: Das klagende Lied. Ein Balladen-Cyklus von *M. Greif*, für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis in 2 Heften je 3 M.

Das uns vorliegende 1. Heft enthält viel Geist, aber wenig aus dem Herzen kommende Musik. Wir können uns mit diesen »Klavierstücken mit eingefügter Singstimme« nicht befreunden.

Schreck, G.: »Woher kommt denn die Weisheit.« Motette für gem. Chor. Op. 30. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Die Motette ist der Universität Leipzig zur Einweihung des Hauses am 15. Juni 1897 gewidmet. Sie bildet einen Beleg für die grofse kontrapunktische Kunst, über welche der jetzige Thomaskantor und Nachfolger Bachs verfügt. Nachdem im fugierten Anfangssatze (D moll) gefragt: Woher kommt die Weisheit und wo ist die Stätte des Verstandes? antworten Alt und Bafs zunächst in Oktavengängen: »Sie ist verborgen vor den Augen aller Lebendigen.« Bei den letzten Worten treten 4 Solostimmen hinzu. Eine Bafsstimme ruft sodann: Gott weifs den Weg allein. Ein Doppelchor nimmt Text und Ton auf und führt ihn in einem wirkungsvollen Satze durch. Sehr schön ist später bei den Worten: »Da er dem Winde sein Gewicht machte« der Eintritt der Adurtonart auf einem zweitaktigen Orgelpunkte. Der Schlufs der Motette steht in D dur. Eine Bafsstimme beginnt ihn mit den Worten: »Siehe, die Furcht des Herrn, das ist Weisheit, und meiden das Böse, das ist Verstand.« Zunächst nimmt der Männerchor leise Text und Melodie auf, ein siebenstimmiger zuletzt achtstimmiger Chor entwickelt sich daraus, ein Soloquartett tritt in den letzten 4 Takten noch hinzu, und grandios schliefst damit das bedeutende Werk. Dafs sich nur grofse wohlgeschulte Chöre an dasselbe wagen dürfen, geht aus dem vorhergehenden hervor. Die Partiturausgabe in vier verschiedenen Schlüsseln weist auch schon darauf hin, dafs der Komponist die Motette nur von sattelfesten Dirigenten eingeübt wissen will.

Popp, Wilh: Drei religiöse Gesänge für 1 Singstimme mit Orgel-, Harmonium- oder Klavierbegleitung. Op. 465. a) Bei der Konfirmation, b) bei der Trauung, c) Trost im Glauben.

Der Komponist schreibt für Dilettanten, die bei der Auswahl ihrer Lieder auf leichte Sangbarkeit und Wirkung auf das grofse Publikum sehen. Sänger aus diesen Kreisen werden die vorliegenden Lieder gern singen, das am wenigsten vornehme »Trost im Glauben« vielleicht am liebsten. Höheren Ansprüchen genügen die anderen beiden, namentlich Nr. 2: »Wo du hingehst«, in dem die Stimmung des Textes vortrefflich getroffen ist. Schade, dafs der Komponist mit dem kleinen Mollsatz: »Wo du stirbst« schliefst, eine Wiederholung des ersten Durteiles hätte dem Ganzen bessere formelle Abrundung gegeben.

Fabian, Georg: Op. 12. Caprice hongrois für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Breslau, Becker.

Das Stück, welches nicht sehr »ungarisch« ist, kann empfohlen werden. Es ist technisch für beide Spieler leicht zu bewältigen und hört sich gut an.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



II. Jahrgang.
1898.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 2.
Ausgegeben am 1. Februar 1898.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Zur Kritik unseres öffentlichen Musiklebens.

Von **Dr. Wilibald Nagel.**

(Schlufs.)

Also: um keine Predigt für einen Kreuzzug gegen den Männergesang handelt es sich in diesen Zeilen; sie wollen dem »Volk« seine Freude an ihm keineswegs zu beeinträchtigen oder gar zu benehmen suchen. Sie wollen nur den Versuch machen, die Einsichtigen, die, welchen es ernst mit ihrer Kunstliebe und Kunstpflege ist, aufzufordern, gegen das Überwuchern der Männerchörelei Front zu machen, als dessen — freilich unbeabsichtigtes — Ziel sich die immer weiter um sich greifende Indifferenz gegenüber unserem grofsen Besitze an wahrhaft schönen und erhabenen Tongebilden darstellt. Man wird einwenden: es ist nicht an dem, die grofsen Konzerte auch der gemischten Chorvereine etc. sind ja immer übervoll. Ganz gewifs, aber es ist eine bekannte Sache, dafs man niemandem ins Herz sehen kann; keine Statistik belehrt uns darüber, wieviele vom hundert der Mode, des guten Tones wegen ins Konzert laufen und bei den ersten Klängen denken: ach wär es doch erst aus! Wer sich zuverlässige Angaben in dieser Richtung holen will, der frage bei den Musikalienhändlern nach, welche Sachen am meisten »gehen«, der vergegenwärtige sich die erschreckende Thatsache, dafs die Spezialitätentheater allabendlich überfüllt sind, während gute Stadttheater entweder nicht aufkommen können oder mit schweren Nöten zu kämpfen haben.

Dafs hier etwas geschehen, dafs man versuchen mufs, durch hingebendste Unterstützung des Guten und Edlen, durch Förderung reiner künstlerischer Absichten dem Gemeinen, die Volksseele vergiftenden Abbruch zu thun, liegt auf der Hand. Aber was ist zu thun?

Mein verehrter Gegner von neulich, Herr Dr. *Fiege,* hat in dieser Zeitschrift einen höchst lesenswerten Aufsatz veröffentlicht, welcher die Einrichtung einer Volksoper zum Gegenstand hatte. Der Raum verbietet mir, auf das Thema näher einzugehen; ich will nur meine Bedenken kurz dahin zusammenfassen: eine Volksoper kann nur dann ihren Zweck erfüllen, wenn sie das denkbar Beste leistet. Sie sicher zu fundieren, ist praktisch eine Sache der Unmöglichkeit, weil dazu Geld, viel Geld, sehr viel Geld gehört. Halten könnte sich ein Institut dieser Art aufserdem nur in den gröfsesten Städten, die mittelgrofsen und kleinen würden leer ausgehen. Und gerade in diesen wäre es notwendig, gegen den Unfug der Tingeltangel etc. energisch einzuschreiten, während in Berlin z. B., so üppig in der »Stadt der Intelligenz« gerade der Spezialitätenkram ins Kraut geschossen ist, doch andererseits die Möglichkeit, sich für wenig Geld den edelsten künstlerischen Genufs — und dies im Winter nahezu tagtäglich — zu verschaffen, zur Genüge vorhanden ist. Ich glaube also: so hübsch sich die Sache vom

theoretischen, spekulativen Standpunkte ausnimmt, bei der Umsetzung der Idee ins Praktische würde sie unfehlbar scheitern. Können sich die Hoftheater-Intendanzen, die Leitungen der Stadttheater allgemein entschliefsen, jährlich eine Reihe billiger Volksvorstellungen — Schauspiel und Oper — zu geben, so ist, wie mir scheint, den Anforderungen vollauf Genüge geleistet, so beginnt die moderne Schaubühne wieder mehr im Sinne *Schillers* eine moralische, erzieherische Wirkung auf die unteren Volksschichten auszuüben. (Ich lasse die Frage, die hier ganz naturgemäfs entsteht, unbeantwortet; bedürfen diese allein der Hebung ihres Bildungsgrades? Man beantwortet sich die Frage leicht, wenn man daran denkt, in welchen Kreisen die Blasiertheit angefangen hat, chronisch zu werden.) Schliefslich ist noch zu fragen: was meint denn das »Volk« zu diesen Plänen, die sich mit seiner Beglückung durch Vorführungen guter Werke befassen? Man erlaube mir, eine Geschichte zu erzählen: Vor einigen Jahren erschienen in meinem Arbeitszimmer zwei Herren, welche sich meine Unterstützung für einen projektierten Cyclus von freien Volkskonzerten erbaten, die ich freudig gab. Alle Mitwirkenden hatten die vollste Ursache, mit dem Erfolge zufrieden zu sein. Das Publikum, das sich durchaus nicht ausschliefslich aus den unteren Kreisen zusammensetzte, verliefs am Schlusse des ersten Abends den Saal nicht sogleich, es war, als warte es auf eine Zugabe, da kam raschen Schrittes einer der beiden Veranstalter auf mich zu und bat, ihm ein Lied, für das er allerdings nur die Singstimme bei sich habe, zu begleiten — der Mann war nicht Fachmusiker —; ich besah mir das Ding, es war... die Melodie des unvergleichlich schönen »Reich mir die Hand, mein Leben«, mit einem blödsinnig lasciven Text. Auf meine Weigerung sprang ein anderer, leider ein Berufsmusiker, auf, und die Sache ging los. Das war also das Resultat: die ehrliche Mühe, Gutes und Reines zu bieten, wurde durch einen Schmutzfinken zu nichte gemacht, der hehre Name *Mozarts* in den Kot gezogen! Und das Publikum? Es lachte endlos über die witzig sein sollenden, elenden Coupletverse und wurde nicht müde, dem edlen Spender der »volkstümlichen« Gabe zu danken.

Wir wollen den Fall nicht unbedingt verallgemeinern, aber er giebt doch zu denken, und es lassen sich brauchbare Nutzanwendungen aus ihm ziehen .... Ich komme auf das früher Gesagte zurück: ob die Veranstaltung selbständiger Volksopern, guter Kammermusikabende u. a. m., für welche ein geringes oder gar kein Eintrittsgeld zu zahlen wäre, das durchschnittliche Interesse für edle Kunst zu haben vermöchte, erscheint nach allem, was oben angeführt wurde, als überaus zweifelhaft. Es kommt hinzu, dafs der Kreis der aufführbaren Werke ein sehr enger ist, und auch aus diesem Grunde würde das Interesse an solchen Veranstaltungen in ganz kurzer Zeit einschlafen; es ist ja eine alte Erfahrung, dafs das »Volk« wohl einige Dutzend mal den Akrobaten anstaunt, der sich auf den Kopf stellt und die Beine verrenkt, sobald man ihm aber zumuten will, etwa dreimal den »Waffenschmied« zu sehen, so heifst es: »den« kennen wir, »den« haben wir schon gesehen!

Und doch kann etwas geschehen. Freilich nicht, indem man Palliativmittelchen anwendet; soll dem Übel gesteuert werden, so mufs man es an der Wurzel anpacken. Wo diese Wurzel zu suchen ist, kann nicht zweifelhaft sein; man stelle sich doch ja auf den Boden der Thatsachen und denke daran, dafs keine Erscheinung unseres Kulturlebens, sie sei wie immer geartet, aufserhalb des Zusammenhanges des Kulturganzen zu verstehen ist. So trivial diese Wahrheit auch ist, doch mufs sie von Zeit zu Zeit nachdrücklichst betont werden: das Nachlassen der Freude am echten künstlerischen Geniefsen erklärt sich ebenso sehr aus dem leider im Deutschtum mehr und mehr schwindenden ernsten Familiensinne, wie es das Absterben des einst unserem Volke zum höchsten Ruhme angerechneten »Lebens mit den Seinen« in letzter Linie erklärt, warum alle Versuche einer Erziehung des Volkes für wirklichen Kunstgenufs scheitern werden, bis nicht das Familienleben reorganisiert worden ist. Dafs dazu wenig Aussicht wenigstens in den nächsten Jahrzehnten ist, dürfte keinem, der die Augen nicht künstlich vor den Erscheinungen unserer sozialen Verhältnisse verschlossen hält, bezweifeln wollen. Der Vater hat seinen Klub, die Frau das Haus und die Gesellschaft der Kaffeeschwestern, der Sohn die, das Töchterchen jene Kreise, in denen sie leben, von Gemeinsamkeit der geistigen Interessen, von Austausch der Eindrücke guter Bücher, hervorragender Kunstwerke ist kaum, und wenn, dann im »Salon« die Rede, wo das ästhetisierende Geschwatze meist den Kulminationspunkt erreicht. —

Noch einige Punkte, die von Bedeutung für unser öffentliches Musikleben sind, erlaube man mir zu berühren; ich habe zunächst die grofsen Musikfeste, von denen einige meinen, sie hätten sich überlebt, seien überflüssig geworden, im Auge. Diese Ansicht hat einen starken Schein der Berechtigung für sich. Die Musikfeste entstanden zu einer Zeit, als die Orchesterkörper weder so zahlreich noch im allgemeinen so gut geschult waren, als dies heute der Fall ist. Damals waren die Musikfeste in der That Ereignisse innerhalb eines relativ stagnierenden öffentlichen Kunstlebens. Heute ist das ganz anders geworden. Sie werden in Städten abgehalten, welche ihre regelmäfsigen grofsen Abonnementskonzerte etc. haben und bedeuten faktisch keinerlei Marksteine in der Entwickelungsgeschichte des Konzertwesens mehr. Wohl werden sie freilich zu

solchen aufgebauscht, und zwar nur durch die grofse Masse der Ausführenden, welche ins Feld gestellt werden, denn die aufgeführten Werke selbst kann man überall hören. Ein Faktor läfst jedoch die Beibehaltung dieser Feste wünschenswert erscheinen; der ganze Nimbus derselben, das Gepränge, das da an den Tag gelegt wird, weckt in den weitesten Kreisen eine Vorstellung von der kulturellen Macht der Kunst, wie dies im gleichen Mafse auch die besten Konzerte nicht annähernd zu thun vermögen. Bedauerlich freilich bleibt, dafs den unteren Volksschichten die Teilnahme an diesen grofsen Aufführungen verschlossen bleibt, und wer weifs, wie bald die Zeit nahen wird, da der steigende Luxus, die Ansammlung der Vermögen in den Händen einiger weniger Leute und die dadurch bedingte weiter und weiter fortschreitende Belastung des Mittelstandes es auch diesem unmöglich machen wird, gröfsere Summen der geistigen Erholung zu widmen.

Von einer — im künstlerischen Sinne des Wortes — erzieherischen Absicht sind die Veranstalter aller derartigen Musikaufführungen nicht erfüllt. Beweis genug sind die Programme, in welchen ja im allgemeinen nur dem einen Punkte Rechnung getragen wird, möglichst viel Abwechselung in die Reihe zu bringen; von streng chronologischer Anordnung in der Auswahl der Tonwerke, von möglichster Aufrechthaltung einer stilistischen Einheit ist nicht die Rede. Will man aber den Geschmack an guter Musik vertiefen, will man der entsetzlichen Unklarheit der weitesten Kreise über die allereinfachsten ästhetischen Begriffe endlich steuern, so darf man nicht weiter wie bisher geschehen, verfahren, darf nicht fortwährend aus einer Zeit in die andere, bald vor-, bald rückwärts, aus einer Stilart in die andere springen.

Dafs ganz dieselben Klagen auf unsere Solistenkonzerte Anwendung finden, liegt auf der Hand. Man darf nicht sagen: wenn der Schauspieler heute die, morgen jene Rolle spielen kann, so darf es dem Virtuosen nicht verwehrt sein, alle möglichen Komponisten an einem Abend vorzuführen. Die Rolle des Schauspielers entsteht in erster Linie durch den nachschaffenden Verstand; er mufs in seinen grofsen Aufgaben ein Menschenleben oder den integrierenden Teil eines solchen darstellen, der sich logisch entwickelt, dessen Werden und Sein sich durch die eingehendste Gedankenarbeit feststellen läfst. Anders die Arbeit des nachschaffenden Instrumentalkünstlers: hier sind keine in Worte zu fassenden, prägnant auszudrückenden Gedanken wiederzugeben; mag der Autor selbst so viele Programme zu seinen Kompositionen schreiben, als er will, zwingende Beweiskraft für den Spieler wie den Hörer besitzen sie nicht. Musik läfst sich eben nicht vom Verstande begreifen, ihre Wirkung mufs gefühlt werden. Und wenn jemand aus modernen Programmstücken alles das herauszuriechen wähnt, was der Autor wünschte, so vergesse man nicht, wie dies, man darf sagen, stets geschieht: durch Verstandesarbeit, nicht durch die Thätigkeit der angeregten Phantasie. Damit ist aber ausgesprochen, dafs die Wirkung derartiger Musik keine reine, keine solche ist, die sich auf Grund der ihr als selbständiger Kunst immanenten Gesetze vollzieht. Während der Schauspieler die geistige Arbeit im höchsten Sinne bereits beginnt, wenn er ein Drama für sich still durchliest, d. h. durchdenkt, beschränkt sich die anfängliche Geistesarbeit des Virtuosen auf genaues Buchstabieren, auf das richtige Lesen seiner Noten, dann geht er daran, an der Hand der vom Tonsetzer gegebenen Vorschriften den allgemeinen Charakter der einzelnen Satzteile, dann der ganzen Sätze festzustellen, und endlich teilt er, soweit sein Vermögen reicht, das technisch beherrschte Werk zu einem künstlerischen Ganzen ab; die Verstandesarbeit rückt weit in den Hintergrund, ausschlaggebend für das Resultat ist das Mafs von Gefühl und Phantasie, über das er verfügt. Je allgemeiner gebildet er ist, um so mehr wird er dem grofsen Tonkünstler auf seiner Bahn zu folgen verstehen, die mit der umfassenden Bildung errungene Pietät vor dem Kunstwerke wird ihn hindern, sein eigenes Selbst in den Vordergrund des Interesses zu rücken, sie wird ihm als oberstes Gesetz Selbstbeschränkung vorschreiben. Folgt nun nicht aus alledem (wenn man sich noch der grofsen Reihe von Charakterköpfen in der Musik erinnert), dafs ein Virtuose nur diejenigen Tonsetzer interpretieren solle, deren Individualität der seinigen am nächsten verwandt ist? Es versteht sich dies selbstredend nur für den Konzertsaal. Mag man neben *Bach*, *Beethoven*, *Brahms* die Romantiker nicht fahren lassen, so vermeide man doch Tene Olla Potrida von *Bach*, *Schumann*, *Mozart*, *Tschaikowsky*, *Scarlatti*, *Chopin*, *Mozart*, *Rubinstein*, garniert mit etwas zu unaustehlichem Ragoût zerhackten Wagner . . . Jeder ernste Kunstgenufs verfolgt mit Rücksicht auf die ernsten Hörer eine ethische Absicht. Was würde man von einem, der einen Abrifs der Kunstgeschichte bieten wollte, sagen, wenn er an einem Abende den ersten *Michelangelo*, den parfürmierten *Paul Thumann*, den herben *A. Dürer*, den derblustigen *Jean Steen*, den göttlich-milden *Raffael Sanzio*, den genialen Sittenmaler *Hogarth*, den salböltriefenden *N. Sichel* und unsern Meister *Arnold* von Basel als »Illustration« zu seinem Vortrage vorführen wollte? Wäre das schon mehr als absurd, so ist es jenes nicht minder. Aufserdem zeugt es von einem nicht unbedenklichen Grad von Selbstüberhebung, d. h. Unkenntnis der eigenen Fähigkeiten; man zeigt alle 10 Minuten ein anderes Gesicht und behauptet von jedem, es sei echt und entspreche der wirklichen, tiefst-inneren Stimmung! Die bunten Programme entspringen dem Bestreben, dem lieben Publikum die Zeit nicht zu lang werden

zu lassen, hübsch für seine Abwechselung zu sorgen; auch ein Standpunkt, freilich kein künstlerischer. Wie hoch steht doch der Name *Bülows* da! —

Noch wäre mancherlei über die Musikanatomen, die sogenannten „Pultvirtuosen« zu sagen, die aus den Tongewinden die allerverborgensten Nüancen durch ihren Sezierstab in die Ohren zaubern, eine Spezialistenklasse, welche uns bisher noch gefehlt hat. Doch möge es bei dem Gesagten bleiben.

Und das Resultat? Es ist nicht sehr erfreulich, aber den Schwarzsehern, welche seit alters her am Ende einer Kulturepoche ihre Cassandrarufe auszustofsen pflegen, hat die Zeit noch stets Unrecht gegeben: die Kunst schreitet ruhig und gleichmäfsig in ihrer Entwickelung fort. Mag die Führerschaft auch von dem auf jenes Volk übergehen, was verschlägt das im Grunde? War seine geistige Arbeit treu und echt, wird sie den nachkommenden Geschlechtern nicht verloren sein. Ob nicht Deutschland auf dem Punkte steht, da es zurücktreten muls von der beispiellos glänzenden Stellung im Kunstleben der Völker? Man sehe umher, wo sind die Namen hellsten Klanges? Wie weit reicht ihre Macht und ihr Ansehen? Ist nicht auch die Antwort auf diese Frage ernster Einkehr wert? Fordert nicht auch sie mit aller Gewalt auf, Stellung zu nehmen für die Kunst wider den so vielfach ins Unkraut geschossenen und verwilderten Kunstbetrieb unserer Tage?

Über katholische Kirchenmusik.

Von **Dr. Max Zenger.**

(Fortsetzung.)

Nach diesem ersten gedeihlichen Wirken für den Gottesdienst im vierten Jahrhundert sollte sich die Musik zu weit gröfserer Macht in der Kirche entfalten durch den mächtigen Impuls, welchen ihr im Ausgang des 6. und Anfang des 7. Jahrhunderts *Gregor der Grofse*, Papst von 590 bis 604, durch die Einrichtung des liturgischen Kirchengesanges gab, unter der man seitdem den »Gregorianischen Gesang« versteht. Ist auch das Antiphonar, welches, all die zur gregorianischen Liturgie gehörenden Gesänge enthaltend, auf dem Altare St. Petri niedergelegt und an einer Kette befestigt, daher »Cantus firmus« genannt worden war, verloren gegangen (freilich nicht ohne dafs es vorher durch Abschrift Verbreitung gefunden hätte), so hat die innere Bedeutung dieses »Cantus firmus« jene buchstäbliche, aus der sie entstand, jahrhundertelang überdauert, indem der Gregorianische Gesang die Grundlage und der Ausgangspunkt aller kirchlichen Musik, der römisch-katholischen sowohl wie der deutsch-protestantischen geworden ist. Letztere hat sogar länger an den von *Gregor* begründeten 8 Kirchentonarten, später (1547) von *Henricus Loritus, Glareanus* genannt, in ein System von zwölfen gebracht, festgehalten und vor allem länger den gregorianischen Ernst gewahrt. Zu diesem grofsartigen Resultate, welchem vielleicht kein ähnliches in der ganzen Kunstgeschichte an die Seite zu stellen ist, kommt noch das weitere, freilich mehr durch die mittelalterlichen Machtverhältnisse der Kirche als innerlich begründete, dafs nämlich, von *Gregor* bis etwa zum Ausgange des 15. Jahrhunderts alle künstlerische Bethätigung in der Musik von der Kirche beschlagnahmt war, dafs es — wenn man allenfalls die Gesänge der Troubadours und Minnesänger noch als künstlerische Äufserungen anerkennt, die aber dennoch unter kirchlichem Banne standen und deren Charakter für uns von dem der gleichzeitigen kirchlichen Gesänge meistens schwer zu unterscheiden ist — aufserhalb der Kirche eine Kunstmusik nicht gab. Welche Momente diese ungefähr 7 Jahrhunderte dauernde Alleinherrschaft der römischen Kirche allgemach brechen mufsten, soll später gezeigt werden: ihr Sturz bereitet sich still und unvermerkt in den Tagen ihres höchsten Glanzes vor, und die Macht der künstlerischen Ereignisse ist auch ihr über den Kopf gewachsen.

Dem mächtig fördernden geistlichen Einflusse eines *Gregor*, der als Papst selbst am Unterrichte in seinem Gesange sich beteiligt haben soll, stellte sich gegen Ende des 8. Jahrhunderts der gewaltige Machthaber und Politiker jener Zeit, Karl der Grofse, als Pfleger des römischen Gesanges in seinen Landen zur Seite. Er stiftete, nachdem schon Pipin 752 vom Papste Stephan II. die Sendung von 12 Sängern nach Frankreich erlangt und der Bischof Bonifacius in Deutschland mit seiner Heidenbekehrung auch die Gründung von Sängerschulen (Fulda, Eichstätt und Würzburg) verbunden hatte, die Gesangschulen zu Metz und Soisson. Aufserdem veranlafste der Zufall, dafs ein von ihm berufener römischer Sänger, Maurus, unterwegs erkrankte und mit seinem Antiphonar in St. Gallen bleiben mufste, die Gründung der berühmten Sängerschule dortselbst, von deren ausgezeichnetem Wirken P. Anselm Schubinger in seiner Schrift über dieselbe Nachricht giebt. Zwar haftete dem Eifer Karls das Charakteristikum all seines Thuns, die Gewaltthätigkeit, an, denn er verfolgte, um in allen occidentalischen Kirchen dieselbe Singweise, nämlich die gregorianische einzuführen, den Ambrosianischen Gesang mit Feuer und Schwert, ja er liefs sich sogar hinreifsen, in Mailand alle mit des *Ambrosius* Siegel versehenen Bücher, die er nur auf-

treiben konnte, zu verbrennen oder »über die Berge ins Exil« zu schicken. Er that dies möglicherweise aus Opportunitäts-Gründen, die man heutzutage »ultramontan« nennen würde, und bewirkte damit vielleicht, daſs die Spuren des Ambrosianischen Gesanges früher und radikaler, als es für die Entwickelung der Musik gut war, verwischt und die in ihm wahrnehmbaren ersten Schritte zur Figuralmusik für längere Zeit gehemmt wurden. Alle Reste der Ambrosianischen figurierten Singweise zu vernichten, scheint ihm indes nicht gelungen zu sein, denn einige von ihm »über die Berge ins Exil geschickten« Bücher dürften, wie *Thierfelder* meint, sich gerade in die Sängerschule St. Gallens, welche durch *Notkar Balbulus* u. a. zum Hauptsitz des Kunstgesanges wurde, geflüchtet haben.

Sei dem wie ihm wolle, so ist es für unser Thema von Bedeutung, daſs die herrschenden und erhaltenden Gewalten des Mittelalters, die hohepriesterliche und die königliche, wetteifernd in dem Streben sich vereinigten, die noch immer jungen Kräfte der Musik im Dienste der Kirche, in deren Schoſse sie als eine völlig neue Kunst erstanden, zu verwerten, ihr eine bevorzugte Stelle unter den Schwesterkünsten anzuweisen. Wären in unserer Gegenwart Staat und Kirche ebenso einig über den Wert der Musik als eines geradezu integrierenden Bestandteiles des kirchlichen Kultus, die Musik würde nicht, weit zurückstehend hinter der Baukunst, der Skulptur und der Malerei, ja hinter manchem unnötigen Prunk, zur Rolle des Aschenbrödels erniedrigt sein.

Erfreute sich die Musik jener Wertschätzung von Seite der Kirche und der ihr anhängenden Mächtigen der Erde schon im Zustande ihrer Kindheit, in ihrer Beschränkung auf die Einstimmigkeit, so kann die stete Beachtung nicht Wunder nehmen, die man ihr zollte, als sie einmal durch die Mehrstimmigkeit ihr tiefes Wesen, von dem die Antike und das frühe Mittelalter keine Ahnung hatten, zu entfalten begann und zum Staunen der Welt in verhältnismäſsig rapider Schnelle entwickelte. Nach einer gewissen historischen Konsequenz war es auch nicht den Abkömmlingen Romas, der letzten Erbin der Antike, sondern der germanischen und gallischen Rasse, den Niederländern, flankirt von Franzosen und Deutschen, beschieden, in der Tonkunst dieses tief seelische Wesen, das allein die Fähigkeit transscendentaler Erhebung besitzt, zu entdecken und allgemach zu herrlicher Blüte zu bringen. *Hucbald* (Ubaldus, Monachus Elnocensis, 840—930), welcher die ersten primitiven Versuche der Zweistimmigkeit machte, war aus Flandern; einer der hervorragendsten Meister der Mensuralmusik und des frühesten Kontrapunkts war *Franco von Cöln* (im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts), also ein Deutscher; das Zeitalter des künstlichen Contrapunkts in seiner Ausbildung (und Übertreibung) war das der Niederländer; den Tonmeistern und Führern der ersten niederländischen Epoche, *Guillaume Dufay* und *Johannes Ockenheim* sekundierten, noch gleichzeitig mit ihnen, in Deutschland *Heinrich Isaak* und *Heinrich Fink*. Während nun *Josquin de Prèz*, das Haupt der dritten Niederländer-Periode, in der Überkünstelung des Kontrapunkts, mit spitzfindigen Rätselkanons etc. bereits das Unglaubliche geleistet, befand sich dagegen die mehrstimmige Satzweise zu gleicher Zeit in Italien noch in einem ziemlich unfertigen Zustande. Dies beweisen die massenhaften von italienischen Tonsetzern in einem einfachen und nicht immer korrekten Kontrapunkt behandelten Frottolen (Bauernlieder) der vor-palestrina'schen Zeit. Von um so gröſserer kosmopolitischer Unbefangenheit und hellsehendem Verstande sowohl der römischen Kurie als auch anderer hervorragender Kirchenvorstände Italiens zeugt es, daſs sie rechtzeitig auf die musikalischen Gröſsen des Auslandes, »die Oltramontani«, insbesondere diejenigen der Niederlande, ihr Augenmerk richteten und ihnen gegen Verwertung ihrer Kunst im Gottesdienste begehrenswerte Assyle boten oder auch ihre Werke zu erwerben trachteten. (Guillaume Dufay, Heinrich Isaak, Josquin de Prèz, Claudio Goudimel, Adrian Willaert, Cristofano Morales u. A.)

Der erste italienische Tonsetzer von hervorragender Bedeutung war *Constanzo Festa*, welcher 1517 als Sänger an jener Kapelle angestellt wurde. Er hätte sich vielleicht den Ruhm untadliger Gröſse erworben, hätte ihm nicht »der Herrlichste von allen« in jener Zeit, dessen direkter Vorläufer er immerhin genannt wird, den Lorbeer entrissen. *Giovanni Pierluigi Sante*,[1]) nach seinem Geburtsorte *Palestrina* (Pränestinus) genannt, schuf aus der vorbereitenden, ungemein tüchtigen, aber noch weit von künstlerischer Vollkommenheit entfernten Arbeit der Niederländer heraus jenen reinen, erhabenen Vocalstyl, in welchem die katholische Kirche mit Recht den angemessensten Ausdruck der Gottesverehrung, das Ideal aller Kirchenmusik erblickte, weil er mit objektiver Darstellung des heiligen Inhalts eine bisher ungekannte Wärme und Tiefe der Empfindung vereinigte, die aber mit edlem Maſshalten und gleichsam in gemessener Scheu vor dem göttlichen Worte das Hervortreten individueller Leidenschaft ausschloſs. Was aber diesen groſsartigen, im gewissen Sinne wahrscheinlich unvergänglichen Stil vor allen anderen nach ihm bereits entstandenen und vielleicht noch entstehenden geeignet zum Gottesdienste macht, das ist — abgesehen von dem Verzicht auf alle instrumentale Zuthat — sein durchaus polyphoner Charakter, jenes Ineinandergreifen völlig gleichberechtigter Stimmen, wodurch

[1]) Daſs dies sein echter Familiennamen ist, hat gegenüber der Unwissenheit seines Biographen *Baini* dessen Schüler *Cicerchio* in den Archiven des Städtchens Palestrina entdeckt und nebst dem Geburtsdatum (1514 statt 1524) etc. richtig gestellt. *E. Schelle.*

am meisten jedes Hervortreten subjektiver Elemente zurückgedrängt, dagegen im reichsten Maſse das Allgemeinempfinden der »idealen Gemeinde« in voller Einheit zum Ausdruck gebracht wird. Es ist darum ebenso erklärlich wie löblich, daſs gerade diese Satzweise, deren allgemeine Bezeichnung als »Stile alla Palestrine« der Meister noch erlebte, von der Kirche mit offenen Armen aufgenommen und auf's wärmste gehegt wurde, daſs die Päpste, in deren Regierung des Meisters Wirken fiel (den einzigen Paul IV. ausgenommen, welcher ihn wegen seiner zu spät entdeckten Verheiratung aus dem Kollegium der päpstlichen Sänger ausstieſs) wetteiferten, ihm das Leben durch Ehrungen und klingenden Lohn zu versüſsen, aus welchem er dann auch als wohlhabender Mann, »mit Häuser- und Landbesitz gesegnet«, scheiden konnte. Aber auch von anderen ihm an Bedeutung zunächst stehenden Kirchenkomponisten wirkte, teilweise oder ganz gleichzeitig mit ihm, eine stattliche Anzahl in der heiligen Stadt, und zwar mit den schon genannten *Goudimel, Morales, Animuccia* und *Nanini* (*Giovanni Maria,* dem Stifter der »jüngeren« römischen Schule) des Letzteren jüngerer Bruder *Giov. Bernardo Nanini*, dann der hochbedeutende *Tom. Ludov. da Vittoria* aus Avila in Spanien (1575 Kapellmeister an der Apollinarekirche) und der als gröſster Madrigalist geltende *Luca Marenzio*, Kapellmeister beim Kardinal *Luigi d' Este* (1581) und Sänger der päpstlichen Kapelle (1595). Auch *Palestrinas* gefährlichster Rival, *Orlandus Lassus*, ward bereits als Jüngling von 21 Jahren und 10 Jahre vor *Palestrinas* erstem Amtsantritt (1541) als Kapellmeister an S. Giovanni im Lateran angestellt, mochte er auch, um sich zunächst wieder in sein Vaterland zu begeben (von wo ihn bekanntlich der Herzog Albert V. von Bayern 1557 nach München berief), nur kurze Zeit in dieser Stellung verweilt haben.

So war also das damalige Rom durch sein Bedürfnis nach wahrer, echter Kirchenmusik, deren volle Wertschätzung sein traditionelles, wenn auch im Laufe der Zeiten manchmal in Vergessenheit geratenes Vermächtnis war, ein Sammelplatz von musikalischen Koryphäen erster Gröſse. Mit ihm rivalisierte in ganz Italien zunächst nur Venedig, wo neben und nach *Cyprian de Rore* die beiden *Gabrieli, Andrea* der Onkel und *Giovanni* der Neffe, als Organisten und vorzugsweise Komponisten am Dom von St. Marco wirkten. Doch bezeichnet ihre Richtung bereits in mehrfacher Hinsicht eine Wendung vom rein Kirchlichen zur ersten Verweltlichung, insofern sie einmal die von *Willaert* eingeführte mehrchörige Satzart (à due, tre etc. cori reali, welche man von den Chorteilungen auch »a coro spezzato« nannte) ausbildeten, was im ganzen mehr äuſsere Groſsartigkeit, wie sie der weltlichen Pracht des halborientalischen Venedigs entsprach, als Innerlichkeit mit sich brachte; dann aber auf Anregung des *Cyprian de Rore* der Chromatik Vorschub leisteten, wodurch der Individualisierung und Dramatisierung Eingang verschafft wurde, und endlich die Beteiligung der Instrumente an der Kirchenmusik in ziemlich erheblicher Weise förderten.

(Fortsetzung folgt.)
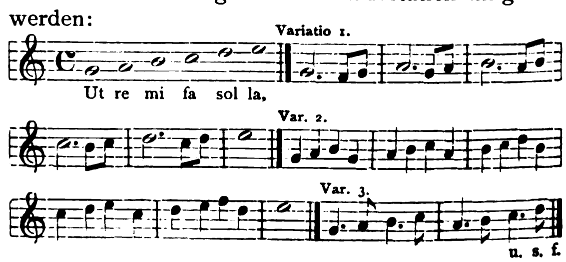
Berichtigung. In Heft 1 Seite 6 Zeile 2 muſs es *Grützner* statt *Grätzner* heiſsen.
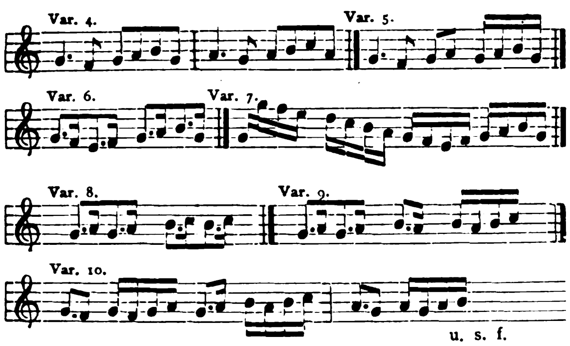
Die Variationenform.

Von **Benedikt Widmann.**

Nach den Schluſsworten meiner Abhandlung über die »Liedform« (1897, No. 3) könnte man annehmen, als müſste sich an dieselbe eine solche über das sog. »durchkomponierte Lied« anschlieſsen. Allein als alter Pädagog und Didaktiker ist es mir nicht möglich, in meinen diesen Gegenstand betreffenden Betrachtungen einen so unvermittelten Sprung zu machen. Und ein solcher würde meine Abhandlung über die zuletzt erwähnte Form sein; denn die einfache Liedform tritt in den verschiedenen Marsch- und Tanzformen in viel leicht verständlicher Anwendung auf, als eine solche im durchkomponierten Liede möglich ist. Dagegen erscheint uns die »Variation« nur als eine Art von Umschreibung eines Grundgedankens, des Themas, durch Figuration.
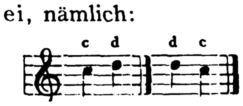
Insoweit ich mit der Musica figuralis des 16. und 17. Jahrhunderts bekannt bin, vermag ich zu konstatieren, daſs deren Meister es schon verstanden, »diese vnd jene Intervalle zu diminuiren vnd zu coloriren«, wie *Joh. Andreas Herbst* in seiner »Musica Praetica« (Nürnberg 1642) sich trefflich ausdrückt. Diese Gesangschule enthält zahlreiche Beispiele von Figurationen aller Art. Instruktiv sind unter andern jene Variationen über die steigenden und fallenden »Sei voci Musicali« (d. h. der sechs Guidonischen Silben und Töne) sowie auch die Terzen-, Quarten-, Quinten- und Oktavengänge. Diejenigen über die »Sei voci Musicali ascendendo in Semibrevis« mögen hier als historischer Beweis in unserer gewöhnlichen Notation mitgeteilt werden:
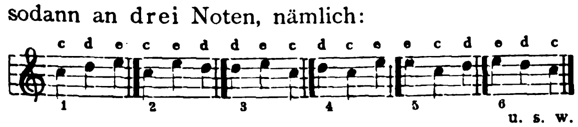




Seite 3 giebt der Verfasser unter der Überschrift »Doctrina« folgende Erklärung über die Ausschmückung einer Note: »Fürs ander mufs ein Sänger rechte Wissenschaft haben, die Diminutiones (so sonsten insgemein Coloraturen genennet werden) lieblich vnd appositè zu formiren; Diminutiv aber ist, wenn eine grössere nota in viel andere geschwinde vnd kleinere noten resolviret vnd gebrochen wird.«

Auch die alten Theoretiker des 18. Jahrhunderts legten keinen grofsen Wert auf die Lehre der Ars permutatoria, d. h. der Verwechslungskunst und der Ars combinatoria, der Kunst der Zusammenstellung. So finden wir in *Joseph Riegels* (Sr. Durchlaucht des Fürsten Thurn und Taxis Kammermusikus) »Grundregeln zur Tonordnung« (Frankfurt u. Leipzig. 1755.) eine interessante Belehrung über die genannten elementaren Kunstregeln, die auf mathematischer Grundlage beruhen und vom Verfasser in origineller anschaulicher Weise erörtert werden. Er zeigt, wie z. B. zwei Buchstaben 2 × 1 = 2 mal, 3 Buchstaben 3 × 2 = 6 mal, 4 Buchstaben 4 × 6 = 24 mal u. s. f. verwechselt werden können. Nachdem er an der Zahl von 4 Buchstaben durch anschauliche Aufstellung der Verwechselung nachgewiesen, zeigt er dieselbe an Noten, und zwar zunächst an zwei, nämlich:



sodann an drei Noten, nämlich:
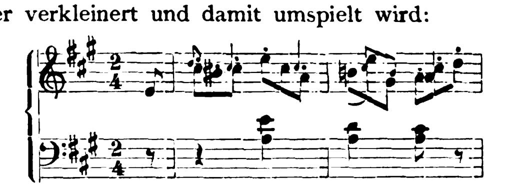


Mit ganz besonderem Nachdruck behauptet *Riegel:* »Die mathematische Rationalrechnung hilft nichts zur Komposition. Folglich ist es eine nur im Traum ausgeheckte und unverantwortliche Fabel, dafs mittelst derselben bald dieser, bald jener so vornehm habe komponieren lernen. Ob sie zwar wohl zum Klavier- und Orgelstimmen, absonderlich dem, der von Natur gar kein Gehör hat, sehr viel helfen kann. Die einzige Verwechselungskunst, mittelst welcher man in einem einzigen Tage weit mehr als 99 Themata erfinden kann, ist zur Komposition aufs allerwenigste 99 mal gesünder als die bemeldete Rationalrechnung.«

Aus den umständlichen Darlegungen unseres Theoretikers, die er mit zahlreichen Beispielen »in Miniatur«, wie er sich ausdrückt, begleitet, geht hervor, wie eingehend die alten Meister auch die Form der Variation zu behandeln verstanden, während in neuerer Zeit weniger Gewicht mehr auf das Wesen derselben gelegt wird. Mit Vergnügen können wir jedoch konstatieren, dafs unser gröfster Instrumentalkomponist, *L. van Beethoven,* es nicht verschmähte, in einer ansehnlichen Reihe von »Variations pour Piano« (Leipzig und Berlin, C. F. Peters, Bureau de Musique) sowohl über fremde, als eigene Themen seiner reichen Phantasie in dieser Form entsprechenden Ausdruck zu geben. Diese Sammlung enthält im ganzen 242 Variationen.
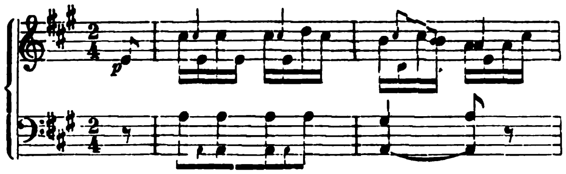
Die dem Fürsten *Carl von Lichnowski* gewidmeten »Neun Variationen über das Thema: »Quanto e bello l'amor contadino« aus der Oper: La Molinaea von Paisiello« mögen uns zur nachstehenden Analyse dienen. Da ich wohl annehmen darf, dafs dieselben unsere Leser besitzen oder andernfalls sich leicht verschaffen können, so habe ich von dem Abdrucke des Themas abgesehen. Dasselbe besteht aus zwei Abschnitten, deren erster auf der Dominante Edur (1.—8. Takt), deren zweiter, als Gegensatz, auf der Tonika Adur (9.—16. Takt) schliefst und sodann (17.—24. Takt) wiederholt wird.

Sehen wir nun, wie der Meister in dieser Form der Komposition verfahren ist, d. h. welcher Hilfsmittel er sich bediente, um eine mannigfaltige wohlklingende Veränderung des Themas zu erzielen, ohne dafs jedoch der Grundgedanke desselben dadurch verwischt wird. Wie schon in der Einleitung zu dieser Abhandlung bemerkt ist, bildet eben die Figuration, rhythmisch oder melodisch angewendet, das Hauptmittel zur Umschreibung eines Themas. So ist es zunächst in der Var. I die Triole, durch welche eine Viertelnote anstatt in zwei Achtel- in drei Achtelnoten zerlegt, diminuiert oder verkleinert und damit umspielt wird:
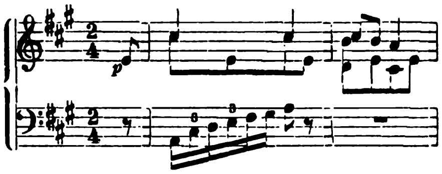


Die Triolen sind gebildet: teils aus kleinen und grofsen Sekundenfortschreitungen, teils aus Terzen- und Quartensprüngen, teils aus steigenden und fallenden Tonleiterfiguren mit chromatischen Durchgängen, was alles diesem Satze einen heiteren Charakter verleiht.

In der Var. II sind es Sechzehntelfiguren, die teils als gebrochene Dreiklänge harmonisch, teils durch kleine Sekunden- oder tonleiterförmige Motive melodisch wirken:
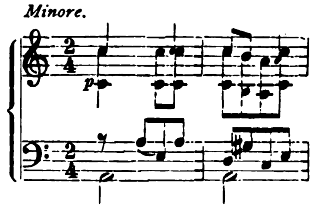


Während in Var. III die rechte Hand als harmonische Grundlage sich in gebrochenen Dreiklängen bewegt, führt die linke Hand im Baſs stets gleichgeformte eintaktige Sechzehntel-Triolen als melodische Figuration aus.
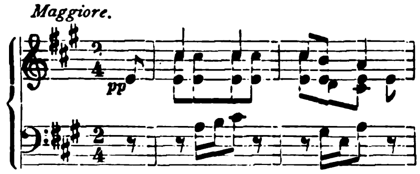


Var. IV bringt die Umschreibung des Themas in Moll bald dreistimmig, bald vierstimmig zu Gehör. Während die Oberstimme die meist in Sekunden und chromatischen Nebentönen gebildete Melodie in Oktaven übernimmt, vollendet die Unterstimme die Harmonie, indem sie jene Intervalle aufnimmt, die jener fehlen:

Minore.
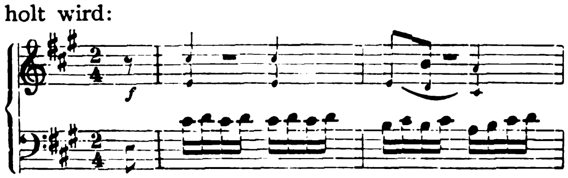


Mehr Mannigfaltigkeit entfaltet Var. V, deren melodische Figur im Baſs liegt, die aus dem zweiten Takte des Themas ( ) mit der rhythmischen und melodischen Umgestaltung entnommen ist, namentlich im zweiten Abschnitt in der Umkehrung ( ):
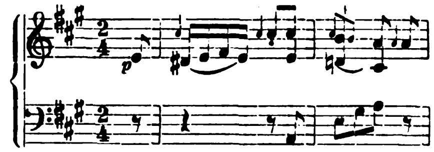
Maggiore.
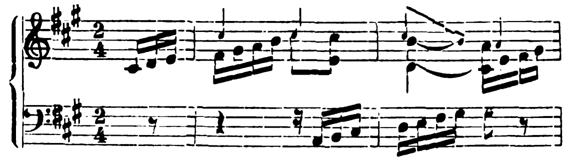


In der Var. VI liegen die Hauptveränderungen wieder im Bals, dessen Sechzehntelfiguren im 1. Abschnitte nach dem 2. Takte teilweise wiederholt werden; im 2. Abschnitte beginnt im Baſs (9. bis 12. Takt) eine neue Phrase, die gleich jener des 1. Abschnitts wieder in der Oberstimme wiederholt wird:



Var. VII, in der Oberstimme liegend, ist aus der mannigfaltig umgeformten Wiederholung der zusammengesetzten Figur des 1. Taktes konstruiert:
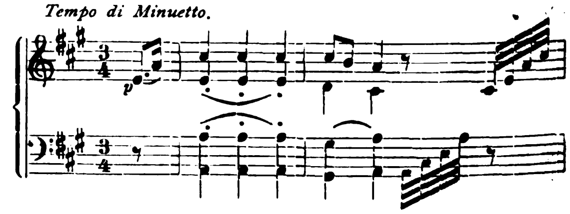


In der VIII. Var. bildet die tonleiterförmige zusammengesetzte Sechzehntelfigur in der Oberstimme des 1. Taktes, welche sodann im Baſs immer wieder eine Nachahmung findet, den Typus für die weitere Gestaltung dieser Umschreibung des Themas:



Die charakteristische Veränderung des Themas bringt die letzte, die IX. Var. durch die Anwendung des $^3/_4$-Taktes als »Tempo di Minuetts«. Der 1. Abschnitt (3.—8. Takt) hält sich in der Form gebrochener Oktavenfiguren streng an das Thema; der 2. Abschnitt (9.—16. Takt) bringt in seinen neuen Sechzehntelfiguren mehr Leben in die Komposition, schlieſst jedoch nicht in der Tonika Adur, sondern auf der Dominante Edur, auf daſs der wiederholte Eintritt des 1. Abschnitts um so wirksamer erfolge. Diese Wiederholung (vom 17. bis 24. Takt) gewinnt durch die kräftigere Harmonisierung eine willkommene Abwechselung, auf welche sodann (25.—32. Takt) der 2. Ahschnitt einige neue Veränderungen erhält. Mit dem pp (33. Takt) beginnt in fismoll die schon in der VII. Var. gehörte Sechzehntelfigur und zwei Codas in Cisdur (33.—38. Takt) die letzte Wiederholung. Noch einmal aber vernehmen wir (39.—42. Takt) den 1. Abschnitt des Themas in gebrochenen Oktaven. Im 42. Takte, nach der Unterdominante Ddur modulierend, drängt nun die Komposition zum Schlusse, der in einer Reihe von Coden endlich mit pp vollständig befriedigt:

Tempo di Minuetto.



Ein Rückblick auf vorstehende Erläuterungen zu den einzelnen Variationen unserer Analyse läſst erkennen, daſs im allgemeinen die Veränderung eines Themas sich erstrecken kann: 1. auf die Melodie, 2. auf die Harmonie und 3. auf den Rhythmus.

Wir unterscheiden demnach: melodische, harmonische und rhythmische Figurationen, die entweder in der Oberstimme, oder in Mittelstimmen oder in Bafsstimmen stattfinden können.

Welch' eine Mannigfaltigkeit, welch' ein Reichtum unser Meister in dieser Form seiner Kompositionen geoffenbart hat, zeigen uns im gröfsten Mafsstabe seine Variationen über ein eigenes Thema in Cmoll, sowie auch seine 33 Variationen über einen Walzer von *A. Diaballi*, Op. 123 in Cdur.

Wenn wir nun diese Kompositionen eingehend studieren, so will es uns scheinen, als habe er sie gewissermafsen als reichhaltige Bausteine und glänzende Arabesken zu seinen späteren unsterblichen Instrumentalwerken entworfen. Und wenn jetzt auch diese Form, wie mir scheint, nicht mehr für zeitgemäfs gilt, so sollte sie doch namentlich der Kunstjünger nicht aufser acht lassen, sondern deren Mustergiltigkeit namentlich bei *Beethoven* kennen lernen.

Lose Blätter.

Zum 100. Geburtstage K. G. Reifsigers.

»Als Noah aus dem Kasten war«, wer kennt sie nicht, diese heitere Weise? Wer hat sie nicht schon mitgesungen in einer feucht-fröhlichen Stunde und darüber des Lebens Mühsal ein wenig vergessen? Schon aus Dankbarkeit für diese eine Melodie müssen wir heute ihres Schöpfers gedenken, *Karl Gottlieb Reifsigers*, der vor einem Jahrhundert, am 31. Januar 1798, das Licht der Welt erblickte. In der kleinen Kantorstube in Belzig bei Wittenberg, wo dieses Ereignis vor sich ging, hatte man keine Ahnung, welch ein Genius den kleinen Weltbürger mit seinen Gaben begnadet hatte, sollte doch nach des Vaters Willen dereinst ein frommer Theolog aus ihm werden. Daher kam der Kleine, kaum elf Jahre alt, auf die Thomasschule nach Leipzig, erregte aber hier als Altist das Interesse so, dafs *Schicht* dem musikalisch ungemein veranlagten Knaben freiwillig Klavierunterricht erteilte. Dieser machte nebenbei auch Kompositionsversuche und bereits 1815 gelangten während der Vesper einige Motetten von ihm in der Thomaskirche zur Aufführung. Ostern 1818 wurde *Reifsiger* als Student der Theologie immatrikuliert, und obgleich er sich seinen Lebensunterhalt durch Musikunterricht etc. verdienen mufste, wurde doch flott weiter komponiert. *Schicht* hörte einige dieser Anfängerwerke und erteilte ihrem Schöpfer nun auch unentgeltlichen Unterricht in der Kompositionslehre. Ja, er ging noch weiter. Mit Hilfe einiger edler Menschen erwirkte er seinem talentvollen Schüler sogar ein Stipendium zum Musikstudium auf 3 Jahre. Nun ward allerdings die Theologie an den Nagel gehängt, fort ging's nach Wien, der damaligen Hochburg musikalischen Wissens und Könnens, dann 1822 nach München und endlich nach Berlin. Hier fand *Reifsiger* gastfreundliche Aufnahme im Hause des bekannten kunstsinnigen Fabrikanten *Stobwasser*, und dort schürzte Gott Amor zwischen ihm und dessen Tochter Marie einen Knoten, der 1828 vor dem Altare zu einem unlöslichen wurde.

Ehe es jedoch soweit kam, war die preufsische Regierung auf *Reifsiger* aufmerksam geworden und hatte ihn nach Frankreich und Italien geschickt, um die dortigen musikalischen Lehrinstitute kennen zu lernen und darnach den Plan zu einem preufsischen Konservatorium zu entwerfen. *Reifsiger* that dies, seine Vorschläge fanden Beifall, kamen jedoch nicht zur Ausführung, und er wurde mittlerweile als Lehrer am königlichen Institut für Kirchenmusik beschäftigt. Seine Berufsthätigkeit liefs ihm jedoch noch Zeit zum Komponieren, und als er ein Alter von 28 Jahren erreicht hatte, waren bereits 41 Werke von ihm durch den Druck veröffentlicht, und sein Name hatte einen solchen Klang, dafs ihn König Friedrich August von Sachsen als Kapellmeister und Nachfolger *Webers* nach Dresden berief. Die hohe Aufgabe, *Webers* Stelle auszufüllen, gelang *Reifsiger*. Er verstand es, als Dirigent seine Musiker zu begeistern und mit fort zu reifsen und als Komponist durch seine weichen, einschmeichelnden Melodieen die Herzen der Hörer zu fesseln. Auch als Lehrer war er äufserst gesucht, und einer seiner talentvollsten Schüler war Prinz Ernst von Sachsen Coburg-Gotha, der ihn auch als Herzog bis an sein Lebensende in treuem Andenken behielt. *Reifsigers* Kollege als Kapellmeister ward im Jahre 1843 *Richard Wagner*. Da beide Künstler so ganz verschiedener Richtung waren, konnten Reibungen zwischen ihnen nicht ausbleiben, aber nie kam es zum offenkundigen Zwiste. *Reifsiger* überliefs *Wagner* gern den Dirigentenstab und begnügte sich mit der Direktion älterer Meisterwerke und dem Dienste in der katholischen Hofkirche, daneben eine grofse Zahl von Kompositionen schaffend. Am bekanntesten wurde er durch seine Lieder, da in ihnen, dem eigenen Charakter des Komponisten entsprechend, das Herzliche und Gemütliche zum vollen Ausdrucke gelangt, es sei nur an das bekannte Lied: „Der Zigeunerbube im Norden" erinnert.

Nicht weniger als 76 Sammlungen von Liedern, Balladen, Duetten etc. gab *Reifsiger* heraus. Daneben war er besonders fruchtbar in kirchlichen Kompositionen. Aufser seinem grofsen Oratorium »David« schrieb er 12 Messen, 7 Psalmen, 2 Hymnen, 2 Miserere etc. Am wenigsten Glück hatte er mit seinen Opern. »Yelva«, »Libella«, »die Felsenmühle«, »Turandot«, »Adele de Frix«, »der Schiffbruch der Medusa«, »der Götter Wettstreit«, sie alle sind bald verklungen. Vielen Beifall fanden dagegen wieder seine Kompositionen für Haus- und Konzertmusik und sein »Weber's letzter Gedanke« wird noch jetzt gern und häufig gespielt.

In Dresden lebte *Reifsiger* in den glücklichsten Familienverhältnissen, hochangesehen in den höchsten Kreisen und geliebt und verehrt von allen, mit denen er in Berührung kam, bis am 7. November 1859 ein Schlagflufs seinem Leben ein Ende machte. Möge an seinem 100. Geburtstage sein Name noch einmal wieder klingen in vielen deutschen Herzen, Max Berbig.

Deutsche Fürsten und deutsche Musik.

II.

Die Anregung, welche die deutsche Musik durch Einführung des gregorianischen Gesanges erhalten, blieb eine dauernde. Die Kirchenmusik wurde, namentlich nach der harmonischen Seite hin, hinter Klostermauern einer schönen Zukunft entgegengeführt, während es die weltliche Musik, die Vertreterin der Melodie, durch das Volkslied zu einer ersten Blüte brachte. Auch an den Fürstenhöfen fing

es an, zu singen und zu klingen. Gesang und Harfenspiel wurde von Fürsten und Fürstenkindern eifrig gepflegt. Mancher fürstliche Held verstand nicht nur mit dem Schwerte, sondern auch mit dem Liede zu siegen. Wenn bei feierlichen Gelagen dieser und jener sein Lied gesungen, griff wohl auch der fürstliche Gastgeber zur Harfe und sang das Lob schöner Frauen und der herrlichen Gotteswelt nach selbstgeschaffenen Worten und selbsterfundener Weise, Sänger, Dichter und Komponist in einer Person. Manche Probe eines fürstlichen Talents ist uns noch erhalten.

Unter den Höfen, an welchen die Tonkunst zu dieser Zeit freundliche Förderung fand, standen der österreichische und thüringische oben an. Nicht nur, dafs hier die Glieder der fürstlichen Familie selbst wohlbewandert im Gesang und Saitenspiel waren, sie übten auch weitgehende Gastfreundschaft gegen die Sänger von Beruf. Wir brauchen nur die beiden Namen Leopold von Österreich und Hermann von Thüringen zu nennen, um adlige und bürgerliche Sänger vor unseren Augen erscheinen zu lassen, wie sie, die Harfe in der Hand, im edlen Wettstreit miteinander kämpfen. Diente hier die musikalische Kunst dazu, das Leben am Hofe heiter und freundlich zu gestalten, so war sie den Fürsten auch ein vortreffliches Mittel, die Feierlichkeit ihrer Feste zu erhöhen.

Namentlich Trompete und Pauke waren hoffähige Instrumente und die Trompeter und Pauker hochangesehene Leute, die nach und nach sogar in die Rangklasse der Ritter versetzt wurden und die Abzeichen derselben, die Feder auf dem Hute, tragen durften. Eine besondere Verordnung besagte, dafs man sie den Offizieren gleich zu achten habe. Gute Hoftrompeter und Pauker zu haben, gehörte zum Stolz eines Fürsten, und so erklärt es sich, dafs die Technik des Trompetenbaues und des Trompetenspiels mit am weitesten vorgeschritten war.

Der Charakter dieser Hofmusik wurde noch feierlicher, als Posaunen hinzutraten, und reicher durch Hinzutritt der Flöten.

Bedeutenderen Einflufs auf die Instrumentalmusik gewannen jedoch die Fürsten erst im 17. Jahrhundert durch Einrichtung eigener Hauskapellen. Ihre Haus- und Kammermusiker, die in gesicherter Stellung nur der Ausübung ihrer Kunst leben konnten, suchten einander in Beherrschung ihrer Instrumente zu überbieten. Durch immer gröfsere Ansprüche an die Leistungsfähigkeit derselben veranlafsten sie vollkommnere Bauarten und befähigten so ihre Instrumente, wie sich selbst, den Ansprüchen zu genügen, die der spätere Orchesterstil an sie stellte. Die bekannteste und bedeutungsvollste Hauskapelle ist die der Fürsten *Esterhazi*, sie hat am Kunstschaffen des ersten klassischen Meisters der Instrumentalmusik, nämlich *Joseph Haydns* hervorragenden Anteil, indem sie *Haydn* Anregung und Gelegenheit gab, einen neuen Orchesterstil zu schaffen, der noch heute vorbildlich wirkt.

Hans Werner.

Ein Brief von Beethoven an Bettina.

Liebe, gute *Bettine!*

Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräte etc., und Titel und Ordensbänder umhängen, aber grofse Menschen können sie nicht machen, Geister, die über das Weltgeschmeifs hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit mufs man sie in Respekt halten; wenn so Zwei zusammen kommen, wie ich und der *Goethe*, da müssen auch grofse Herren merken, was bei unser einem als grofs gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimwege der ganzen kaiserlichen Familie. Wir sahen sie von weitem kommen, und der *Goethe* machte sich von meiner Seite los, um sich an die Seite zu stellen; ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen; ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knöpfte meinen Oberrock zu, und ging mit unterschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen. — Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Erzherzog Rudolf hat den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüfst zuerst. — Die Herrschaften kennen mich. — Ich sah zu meinem wahren Spafs die Prozession an *Goethe* vorbeidefilieren. Er stand mit abgezogenem Hute tief gebückt an der Seite. Dann hab' ich ihm auch den Kopf gewaschen, ich gab keinen Pardon und hab' *ihm* alle seine Sünden vorgeworfen, am meisten die gegen Sie, liebste Bettine! wir hatten gerade von Ihnen gesprochen. Gott! hätte ich eine solche Zeit mit Ihnen haben können, wie der, das glauben Sie mir, ich hätte noch viel, viel mehr Grofses hervorgebracht. Ein Musiker ist auch ein Dichter, er kann sich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine schönere Welt versetzt fühlen, wo gröfsere Geister sich mit ihm einen Spafs machen, und ihm recht tüchtige Aufgaben machen. Was kam mir nicht alles in den Sinn, wie ich Dich kennen lernte auf der kleinen Sternwarte während des herrlichen Mairegens! der war auch ganz fruchtbar für mich, die schönsten Themas schlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die einst die Welt noch entzücken sollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigiert. Schenkt mir Gott noch ein paar Jahre, dann mufs ich Dich wieder sehen, liebe, liebe *Bettine*, so verlangt's die Stimme, die immer recht behält in mir. Geister können einander auch lieben, ich werde immer um den Ihrigen werben. Ihr Beifall ist mir am liebsten in der ganzen Welt. Dem *Goethe* habe ich meine Meinung gesagt, wie der Beifall auf unser einen wirkt, und dafs man von seinesgleichen mit dem Verstand gehört sein will; Rührung pafst nur für Frauenzimmer (verzeih' mir's), dem Mann mufs Musikfeuer aus dem Geist schlagen. Ach, liebstes Kind, wie lange ist's schon her, dafs wir einerlei Meinung sind über alles!!! — Nichts ist gut, als eine schöne, gute Seele haben, die man in allem erkennt, vor der man sich nicht zu verstecken braucht. Man mufs was sein, wenn man was scheinen will; die Welt mufs einen erkennen, sie ist nicht immer ungerecht. Daran ist mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. — In Wien hoffe ich einen Brief von Ihnen, schreiben Sie bald, bald und recht viel; in acht Tagen bin ich dort, der Hof geht morgen, heute spielen sie noch einmal. Er hat der Kaiserin die Rolle einstudiert, sein Herzog und er wollten, ich sollte was von meiner Musik aufführen; ich hab's beiden abgeschlagen, sie sind beide verliebt in chinesisch Porzellan, da ist Nachsicht von nöten, weil der Verstand die Oberhand verloren hat, aber ich spiele zu ihren Verkehrtheiten nicht auf, absurdes Zeug mach' ich nicht auf meine Kosten mit Fürstlichkeiten, die nie aus der Art Schulden kommen. Adieu, Adieu, Beste, Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da, Musikanten erlauben sich alles! Gott, wie lieb' ich Sie!

Teplitz, August 1812.

Dein treuester Freund und tauber Bruder

Beethoven.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 13. Januar. In der Oper und in der Operette fanden cyklische Aufführungen statt, diejenigen nämlich der *Mozart*schen und *Offenbach*schen Hauptwerke. Es möge sich niemand entsetzen, dafs ich den Namen dieses vielgeschmähten Mannes so dicht neben den des hochverehrten stelle. Niemand darf mir vorwerfen, dafs ich das Leichtfertige in der Kunst lobe. Wie konnt' ich sonst so tapfer schmälen, wenn ich über eine »Offenbachiade« zu berichten hatte! Warum ichs jetzt nicht mehr thue? Aus dem Folgenden wird sichs ergeben. — Wie *Heinrich Heine* trotz aller seiner Schattenseiten doch zu den gröfsten Lyrikern gezählt werden mufs, so *Jacques Offenbach* zu den namhaften Bühnenkomponisten. Beide haben viel Gemeinsames. Am Rhein dicht nebeneinander — in Düsseldorf und in Köln — als Söhne jüdischer Eltern geboren (sie liefsen sich später taufen) kamen beide früh nach Paris, gelangten dort zu ihrer vollen Entwickelung, wirkten von da aus bedeutsam auf die Litteratur und auf die Musik ihres Heimatslandes ein, riefen gleichzeitig Verehrung und Hafs durch ihre Begabung wie durch ihre Frivolität hervor, starben beide in der Seinestadt und — leben beide noch! Wie viele Lieder — von seinen Bühnenstoffen abgesehen — hat *Heine* den Musikern geliefert, und wie viele Textdichter hat *Offenbach* beschäftigt! *Jakob Eberscht* hiefs der Kölner Kantorssohn und war Violoncellist. Es ging ihm in Deutschland schlecht, anfangs auch in Paris. Da hatte er den Gedanken, kleine »Liederspiele« zu schreiben, zu denen noch die liebliche »Verlobung bei der Laterne« gehört. Sie waren harmlos, verloren aber diesen Charakter, je mehr sie zu grofsen Stücken anwuchsen, die der Tonsetzer aber immer noch »Operetten« nannte, wie früher schon die kleinen. *Friedrich von Flotow*, der mit ihm in Paris umging, schrieb: »Die Kritik hat meinen Freund selbst nach seinem Tode nicht verschont. Man hat ihn für alles büfsen lassen, was hauptsächlich seine Librettisten verschuldeten. Und wenn diese auf seine lustigen Melodieen den berüchtigten Kankan in Scene setzten, so trägt die Musik doch die kleinste Schuld daran. Dieser Tanz wurde schon lange vor *Offenbach* in Paris getanzt und die schönsten Melodieen *Mozarts*, *Aubers* u. a. dazu verwendet.« — Gewifs, *Offenbach* hätte manches Textbuch nicht komponieren sollen, aber er war doch das Kind seiner Zeit und lebte unter dem zweiten Kaiserreiche! Wer ihn denn aber so gar frivol nennt, der denke doch einmal an Don Juan! Ist der nicht aller Leichtfertigkeit voll, und giebt es etwas Bedenklicheres auf der Scene als den Hilfeschrei der Zerline? Hatte der Berliner Kritiker, der nach der ersten Aufführung die edlen Mütter beschwor, ihre unschuldigen Töchter nicht in den »Don Juan« zu führen, so Unrecht? Und ist nicht »Figaros Hochzeit« das verbuhlteste Stück, das man sich denken kann, die Liebelei aller mit allen? — Wer nun beobachtet hat, wie unsere Operette seit zwanzig Jahren sich zumeist in Tanzformen bewegte, denen ein Bühnenrecht nur in ganz geringem Mafse zusteht, der atmet ordentlich froh auf, wenn ihm die echten Opernformen *Offenbachs*, vom Rezitativ über die Arie hinweg bis zum Finale so melodisch, so mannigfaltig, so bezeichnend für den Inhalt entgegentreten. Wie gestaltet der Mann so leicht für Stimmen und für Instrumente! Wie weifs er oft mit einem derselben selbst humoristisch zu wirken! Aber, womit er fehlte, daran geht er unter. Die meisten Stücke, die er erwählte, sind mit ihrer häufig albernen Handlung und ihren verzerrten Figuren für niemand mehr — für mich waren sie es nie — geniefsbar. Und als jetzt im »Theater Unter den Linden« eine längere Reihe von Offenbachiaden — es giebt 102 derselben — gegeben wurde, freute ich mich lediglich der wirklich schönen Musik, denn auch die Darstellung liefs sehr viel zu wünschen übrig.

Der Mozart-Cyklus im Königlichen Opernhause verlief im ganzen sehr befriedigend. Dafs Einzelnes nicht recht gefiel, lag freilich teils am Werke, teils an den Personen. Den Weg vom »Idomeneus« bis zum »Titus« bezeichnet ja nicht eine stetig aufsteigende Linie, wie den vom »Rienzi« bis zum »Parsifal«. Neu gewinnen werden wir von *Mozart* nichts mehr für unsere Opernbühne, weder das erste noch das letzte der Werke, die das Siebengestirn bilden. Und trotz der Erfolge, welche Münchener Berichten zufolge »Cosi fan tutte« nach Wiederherstellung des ursprünglichen Textes gehabt haben soll, glaube ich auch an dessen Bühnenleben nicht. In der alten Gestalt passen ja Text und Ton am besten zueinander; aber die Handlung ist dann so kindisch und leichtsinnig, wie nur eine *Offenbach*sche Operette. Man sollte doch den herrlichen, so überragend musikalisch begabten Mozart nicht in wohl verständlichem, aber doch nicht zu rechtfertigendem Mafse vergöttern, indem man seine Werke — es geschieht so vielfach — über die aller späteren Tonsetzer hoch erhebt. Es steht ja doch einer auf den Schultern des andern in aller Entwickelung, und wie wunderbar die musikalische Gestaltung z. B. eines *Belmonte*, eines *Osmin*, eines *Pedrill* auch für ihre Zeit erscheint, als Kunstganzes ist doch die »Entführung« noch recht unvollkommen. — Es war interessant und lehrreich, die sieben Mozartopern nacheinander an sich vorübergehen zu lassen. Am meisten imponiert hat mir der »Idomeneus« mit seiner prächtigen Orchesterausgestaltung und mit so manchem echt dramatischen Zuge an den Personen, die doch noch die alten Opernpuppen sind. Doch wie viel Genialität sich auch in dem Werke ausspricht, welchen gewaltigen Fortschritt es damals auch bedeutete, heute ist es langweilig und für die Bühne tot. Wie tief geht es später wieder herab im »Titus«, der allerdings eine Gelegenheitsarbeit war und schnell nach der alten Schablone angefertigt wurde! Freilich ragen die grofse Sextus-Scene und der Trauerchor hoch darin empor. Der »Don Juan« und die »Zauberflöte«, das sind die beiden Pole, innerhalb deren die Ruhmessonne *Mozarts* sich weiter bewegen wird. Es scheint, als ob die wundervolle phantastische Märchenoper in der Schätzung und in der Liebe des Volkes noch immer stiege. — Warum man nun bei uns einzig den »Don Juan« mit italienischem Texte als »Don Giovanni« gab, ist ganz unverständlich. Wir kennen ihn seit hundert Jahren mit deutschen Worten, die zum Teil zu »geflügelten Worten« geworden sind, wie »Reich mir die Hand, mein Leben!« und vieles andere. Dafs die Musik sich dem italienischen Originaltexte enger anschmiegt, ist ja natürlich, aber um das zu empfinden, müfste man doch Italienisch verstehen. Und hier in Berlin — anderwärts mag es ja anders sein — verstehen es von hundert Opernbesuchern nicht drei. Es war also für die weit überwiegende Anzahl der Hörer die italienische Oper etwas Fremdes, Unbehagliches. Die Darsteller aber sprachen das Italienische meist ungenügend aus, und zum Teil verstanden sie auch gar nicht, was sie auswendig gelernt hatten, vermochten daher natürlich nicht mit dem erforderlichen Ausdrucke zu singen. — Herr *d'Andrade* gab den »Don Giovanni«, und ein italienischer Tenor sollte den Oktavio singen, wurde aber heiser, so dafs Herr *Sommer* die Rolle übernehmen mufste, der nur den deutschen Text kannte, so dafs eine einheitliche Vorstellung doch nicht zu stande kam. — Über die Wiederherstellung des »Moral-Schlusses«, des Sextetts, das auf Trümmern gesungen wird und so schön schliefst: »Lasterglück vergeht wie Rauch, wie man lebet, stirbt man auch!« will ich nicht weiter reden. *Mozart* selbst strich diese letzte Scene schon für Wien. Aufser in Schwerin, Berlin und München kam sie wohl nirgends mehr zur Ausführung. Wer aber den »Don Juan« ganz haben will, der mufs auch die Scene wiederherstellen, in der Leporello, von Zerline ans Fenster gebunden, sich samt dem Fenster losreifst und mit demselben davonläuft.

In die Leitung des Cyklus teilten sich die Kapellmeister *Muck* und *Sucher*. Hervorragendes in den Leistungen boten die Damen *Herzog* (Constanze), *Hiedler* (Pamina), *Lili Lehmann* (Donna Anna), sowie die Herren *Mödlinger* (Osmin), *Hoffmann* (Graf), *d'Andrade* (Don Giovanni). Im allgemeinen darf gesagt werden, dafs augenblicklich keine andere grofse Bühne alle Werke in gleicher Tüchtigkeit herausbringen kann. Eine »Königin der Nacht« z. B. wie Frau *Herzog* giebt es andernorts nicht. — Es fehlte natürlich wieder nicht an Kritikern, die den Mozartstil vermifsten, und die man daran erinnern mufste, dafs von unseren ersten »berühmten Mozartsängern« der Darsteller des »Don Juan«, Herr *Lippert*, ein Tenorist, dafs Herr und Frau *Unzelmann*, die *Baranius* u. s. w. Mitglieder des Schauspiels waren und nur nebenbei im »Singespiel« zu thun hatten. —

Webers Geburtstag (18. Dezember) wurde mit der 600. Aufführung des in Berlin zuerst gegebenen »Freischütz« gefeiert, dem ein von *E. v. Wildenbruch* verfafstes Gelegenheitsstück, »Hosterwitz«, voranging. So heifst das Dorf bei Dresden, wo *Weber* ein Häuschen besafs, in dem er komponierte. Das Stück ist ganz niedlich. Doch kann man es nicht rechtfertigen, dafs der Töneweber darin den 1. Akt der schon komponierten Dichtung auf den Rat seiner Frau streicht. Dem Publikum wird dadurch etwas ganz Falsches beigebracht, denn der Einleitungsakt des Stückes war schon für den Operntext beseitigt, ehe die erste Note geschrieben wurde, und bei der Entstehung der Oper war *Weber* noch unverheiratet.

Die Symphonie-Konzerte der Königlichen Kapelle leitet jetzt Dr. *Muck* und zwar in bester Weise. Man könnte sagen, er sei der mehr musikalische Dirigent, während *Weingartner* der mehr poetische war. *Beethovens* C moll-Symphonie freilich, das letzte der in diesen Aufführungen gespielte Werk, brachte keiner von ihnen beiden für diejenigen inhaltsreich genug heraus, welche das Werk an derselben Stelle einst unter *Richard Wagners* Zauberstabe sich entfalten hörten. — Die Philharmonischen Konzerte nahmen unter des Herrn *Nikisch* vorzüglicher Leitung guten Fortgang. Im letzten derselben spielte *E. d'Albert* das Gdur-Konzert von Beethoven — etwas unruhig, etwas eigenmächtig, aber doch hinreifsend im Ausdruck und mit idealer Tongebung. — Mit eigenen Kompositionen (Einzel- und Chorliedern sowie Kammermusikstücken) gab *E. E. Taubert* einen Musikabend. Nicht alle Nummern des Programms waren bedeutend, es fehlte oft die Erfindung — die Empfindung nirgends, und die kontrapunktische Arbeit in den Chören und einem Streichquartette zeugte von namhafter Kunstfertigkeit. — Ein neuer Geiger, der junge *Aldo Antonietti* und ein neuer Cellist, der noch jüngere *Willy Treichler* zeigten fast gleiche Eigenschaften: schlackenfreien Ton, weit entwickelte Fertigkeit, aber kein grofses Ausdrucksvermögen, das indes bei dem Violinisten *Hans Treichler* in noch geringerem Mafse, als bei seinem Bruder vorhanden war. Das neu gebildete Waldemar Meyer-Quartett gab gute Proben seiner Leistungsfähigkeit. Dafs es wirkliche Volkskonzerte zu einem einheitlichen Preise in der Singakademie — 6 Abende für 5 M — veranstaltet, ist löblich. Leider aber finden sie an den Sonntag-Nachmittagen statt. — Was an neuen Pianisten und Sängern auftrat, war nicht bedeutend. Das Zwillingspaar *Emilie* und *Gabriele Christmann* aus Petersburg brachte uns allerlei kolorierte italienische und französische Opernmusik in den Konzertsaal, ohne dafs die Stimmen dazu klangreich und ausgebildet genug gewesen wären. — Herr *E. Gura* trug an seinem letzten Liederabend den »Erlkönig« vor, welchen nach der vorhandenen Beethovenschen Skizze *Reinh. Becker* ausgearbeitet hat. 's ist ein »Erlkönig« mehr, nichts weiter! Entweder genügte die Skizze dem Meister selbst nicht, oder er hätte sie bedeutend umgestaltet. — Der Leipziger Kapellmeister Dr. *F. Prelinger* konzertierte als Sänger. Er entdeckte etwas spät seine Stimme, eine Art Tenor, dessen Haupteigenschaft bis jetzt die Kraft ist. Seine Vorträge bereiten augenblicklich keinen Genufs. Vielleicht läfst sich das Organ noch biegsam und klangvoll machen. — Herr *Emilio Pente* führte uns einige Tonstücke des alten Violinmeisters *Tartini* vor, die er in Padua aufgefunden hat: eine Andante und eine Sonate für 2 Geigen und Klavier (sollte es nicht im Originale ein Bafs sein?) und ein Geigenkonzert. Interessant war es ja, das einmal zu hören, aber es zeigte uns den Tonsetzer nicht von einer neuen Seite, und die Sachen sind auch nicht so beschaffen, dafs sie einem Künstler eine bedeutsame Aufgabe stellten oder dem Hörer einen sonderlichen Genufs bereiteten.

Rud. Fiege.

Dresden. Ereignisreich wird der gröfste Optimist die Saison 1897—98 nicht zu nennen vermögen, weder die Konzert-, noch die Opern-Saison. Bis dato (d. h. 15. Januar), um erst einmal bei der Oper zu bleiben, gab es noch keine Novität, nicht einmal den Einakter »Ratbold« des hiesigen Komponisten *Reinhold Becker* vermochte ein so glänzend fundiertes Kunstinstitut wie das unserige »herauszubringen«. *Bungerts* Musikdrama »Kirke« (Teil der Tetralogie »Die Odyssee«), heifst es, spannt alle Kräfte an. Wenn es nach diesen Vorbereitungen nur nicht schliefslich heifst; »es kreisten die Berge, es war ein Graus. Heraussprang 'ne kleine, ganz kleine Maus«. Denn was nun auch alles über *Bungerts* »Odysseus Heimkehr« in die Welt posaunt wurde — wir erlebten hier am 12. Dezember 1896 ihre (überhaupt) erste Aufführung — ein irgendwie epochemachendes Werk ist es nicht. Es ist ein Versuch, die »Homerische Welt« auf die Bühne zu bringen, den jetzt *Bungert* unternimmt, angeregt durch *Wagners* Versuch, die altgermanische (Nibelungen-) Welt derselben zu gewinnen. Wir sind nun Ketzer genug, um heute noch in Zweifel zu stellen, ob des Bayreuther Meisters Unternehmen auch wirklich gelungen, d. h. ob wirklich sein Riesenwerk in alle Zukunft eine lebendige Wirkung äufsern wird, ob es nicht in allzu ferner Zeit eine ähnliche Stelle in der musikdramatischen Litteratur einnehmen wird, wie *Hebbels* »Nibelungen« in der wortdramatischen. *Bungert* aber erweist in »Odysseus Heimkehr« noch lange nicht als ein zweiter *Wagner*, weder in der Anlage des Textes noch in der Musik. Was in »Odysseus Heimkehr« wirkt, ist einzig die Urkraft des Stoffes, richtiger vielleicht noch, die Vertrautheit der Gebildeten mit den Gestalten des Odysseus, der Penelopeia etc. Bilder aus der »Odyssee« mit begleitender Musik — das verbürgt allein schon eine Wirkung. *Bungert* will ja höher hinaus, er erstrebt eine Wiedergeburt der Homerischen Dichtung in modernem Geiste, so wie *Wagner* eine solche der Nibelungen der Welt schenken wollte. Beide übersahen, dafs zu solcher geistiger Wiedergeburt eine Weltanschauung gehört, und zwar eine positive, die allein wahrhaft Bleibendes gebären kann. Diese fehlte ja auch *Wagner*, der statt zur Klarheit zu kommen, in den Mystizismus des »Parsifal« versank. Jetzt erscheint ja wohl der Pessimismus als überwundener Standpunkt, aber eine positive Weltanschauung ist noch nicht erblüht, und ehe dies nicht der Fall ist, giebt es, das müssen wir uns sagen, auch keine Kunstwerke von wahrhaft bleibendem, die Zeiten überdauerndem Werte. Vorübergehende starke Erfolge sind denkbar. Sie mag auch *Bungert* mit seinen Odysseedramen erringen. Wir gönnen sie ihm, gehört er, der eine Weltanschauung sucht, doch jedenfalls zu den ernst Strebenden. Bedenklich erscheint es für seine schöpferische Potenz allerdings, dafs er sich in der äufseren Anlage seines Werkes im Kompromifsschliefsen zwischen Ton und Wort so ganz auf *Wagners* Standpunkt stellt, dafs er den retrospektiven Zug der Zeit, den Zug zur Bevorzugung des musikalischen Teils verkennt. Das deutet auf ein Zurückstehen seiner ton-poetischen Begabung hinter der intellektuell-poetischen. Nun, Kirke wird noch »mehr Licht« in *Bungerts* Erscheinung bringen. Also von der »Oper« sind nur »Vorbereitungen« zu vermelden, mit den internen Sachen, den ge- und mifsglückten Gastspielen »auf Engagement« verschonen wir unsere Leser. Über das Gastspiel der *Bellincioni* aber dürfen wir nicht mit Stillschweigen hinweggehen. Sie trat als Santuzza, Nedda, Carmen und Traviata bei uns auf und ward mit Beifall überschüttet. Wäre die Sängerin in ihr nur annähernd so grofs wie die Darstellerin, so wäre sie eine alles überragende Erscheinung, ihren Namen müfsten die Annalen der Geschichte der Oper in goldenen Lettern buchen. So wie sie aber ist, präsentiert sie sich als Sängerin — obwohl man sie doch noch eine »junge« Frau nennen mufs —, die, eigentlich für den Koloraturgesang begabt, sich vorzeitig in dramatischen Partieen um Stimmenfrische und Stimmenglanz brachte und in der Technik auf dem Niveau der modernen italienischen Schule steht. Ihre exceptionelle Erscheinung charakterisiert man am besten, wenn man sie die »Duse der Oper« nennt. Wie diese steht sie in ihrem Spiel durchaus auf dem Boden des Realismus. Die »Lebenswahrheit« streift oft an die äufsersten Grenzen des Erlaubten. Aber ist es denn auch schliefslich möglich, neuzeitlichen Typen wie Santuzza und Traviata, rasseechten Gestalten wie Carmen anders beizukommen!? Nun, und nie überschreitet sie die Grenzen. Wenn sie in letzterer Rolle mit zerfetztem Ärmel (1. Akt) kommt, mit Fünfen und Sechsen koquettiert, helfen ihr Anmut und Grazie über das Gewagte hinweg. So vortrefflich nun aber auch Carmen und Traviata waren — in letzterer Rolle lief sie in einzelnem der *Prevosti* den Rang ab! —, geradezu einzig ist sie als Santuzza. Mit ihrer Verkörperung des bemitleidenswerten Geschöpfs, dessen thränenfeuchter Blick unser Innerstes erschüttert, steht sie hors de concours. Trotz allem Realismus eine grofse

Idealistin! Die Dresdener werden sie willkommen heifsen, wenn sie demnächst zu 12maligem Auftreten bei ihnen vorspricht.

Otto Schmid.

Leipzig. Das Hauptereignis an unserer Oper bildete am 2. Jan. die Wiederkehr von *Heinrich Marschners* romantischer Oper: »Der Templer und die Jüdin«. Das ausverkaufte Haus war freudigst überrascht von dem Reichtum an kerniger charaktervoller, echt deutscher Melodik eines Werkes, das ihm unbegreiflich genug seit 1883 vorenthalten worden. Welche Leidenschaftsglut und Seelenreinheit, welche Würde in den Gerichtsscenen, und was für ein urwüchsiger Humor in den Gestalten des Narren und des Bruders Tuck stehen hier einander gegenüber und lösen sich ab in wohlmotivierter Kontrastierung, dafs man keine Zeit findet, über so manche Unklarheit der Handlung sich zu ereifern.

Unsere Jugend, die nur zu oft liebäugelt mit leerer Verschwommenheit und aufgebauschter Phraseologie, kann aus dieser Musik Bestimmtheit des musikalischen Ausdruckes, Echtheit der Empfindung lernen. Eine einzige Weise wie: »Wer ist der Ritter« wiegt ein ganzes Konglomerat beliebter Neuitalienismen auf!

Für den »Templer« besitzen wir in Herrn *Schelper* einen Charakteristiker auserlesenster Art; als Jüdin (Rebekka) hat Frl. *Dönges* mit ihrem schönen Talent einen aufserordentlichen Triumph sich errungen; in der Zeichnung war Alles wohl getroffen und die musikalische Detaillierung liefs keinen Wunsch unerfüllt: es war eine Herzensfreude mit ihr zu jubeln bei der glücklichen Errettung aus Not und Gefahr. Vortrefflich führte Herr *Marion* den geist- und gemütvollen Narren Wamba durch; tüchtig bestand Herr *Mörs* als Ivanhoe, drastisch wirkte Herr *Neldel* als Bruder Tuck; ausgezeichnet war die Haltung des sehr stark beschäftigten Männerchors wie des Orchesters unter Herrn Kapellmeister *Panzners* geistvoller Leitung.

Als »Undine« debutierte am 10. Jan. mit überraschendem Erfolge Frl. *Magdalena Seebe*, zur Zeit noch Konservatoristin und Schülerin des ausgezeichneten Gesangspädagogen *Fr. Rebling*. Mit einer schönen, mehr zierlichen als imposanten Erscheinung von der Natur begabt, ist sie zur Vermittelung dieser Rolle wie geschaffen. Die vollste Jugendfrische quillt aus ihrem sympathischen, vortrefflich geschulten Sopran, der nur vor allzu häufiger Verwertung des Vibrato ernstlich sich hüten mufs, damit das prächtige Material nach keiner Seite Schaden erleide. Die höchsten Tonspitzen erklimmt sie mit Leichtigkeit; dafs sie in den Ensembles ebenso felsenfest sich behauptet wie in den Arien, stellt ihrer tüchtigen musikalischen Durchbildung ein günstiges Zeugnis aus. Warme Empfindung schmückt ihren Vortrag. So lassen sich auf dieses jugendliche Talent, wenn es nicht zu früh und zu häufig in die Öffentlichkeit hinaustritt, schöne Hoffnungen setzen! Möge ein freundlicher Stern über ihrer künstlerischen Weiterentwickelung walten!

Das Neujahrskonzert im Gewandhaus stand unter dem Zeichen der sog. drei grofsen B's: *Bach* erteilte uns seinen Segen mit der grofsen G moll-Phantasie und Fuge, in deren Wiedergabe sich Herr *Paul Homeyer* mit der längst erkannten Gröfse seiner Meisterschaft einen neuen Kranz sich errang; der ehrwürdige Altmeister *Joh. Joachim*, der seit Jahrzehnten ein ständiger Gast der Neujahrskonzerte, liefs es sich nicht nehmen, nachdem er seinem verstorbenen Freunde *Brahms* mit dem D dur-Violinkonzert das weihevollste Erinnerungsopfer dargebracht, auf stürmisches Drängen *Bachs* »Chaconne« als Zugabe in hinreifsender Vollendung zu spenden; *Beethovens* Eroica setzte dem Ganzen die symphonische Kaiserkrone aufs Haupt.

Im zwölften Gewandhauskonzert am 14. Jan. machten wir die Bekanntschaft mit einem uns völlig neuen Pianisten aus Christiania, Herrn *Martin Knutson*. Er führte sich mit *Edw. Griegs* stimmungsvollen, teilweise an *Schumann* anknüpfenden A moll-Konzert sehr vorteilhaft ein. Er hat sich die Tonpoesie seines Landsmannes gründlich zu eigen gemacht und so weifs er auch ihre Eigenart in überzeugendster Weise uns nahe zu bringen, zumal ihm das Rüstzeug moderner Virtuosität treues Geleite giebt. Aufser einer herzlich unbedeutenden sog. Konzertetude von einer Landsmännin *Backer-Gröndahl* trug er ein *Chopin*sches Nocturno (Op. 48, I) und ein *Grieg*sches Charakterstück »Zwergezug« unter lebhaftem Beifall vor. Man wird ihn immer im Auge behalten.

Webers »Oberon«-Ouverture, *Schuberts* »Grofse C dur-Symphonie verliehen bei unbeschreiblicher Ausführung dem Abend berauschenden orchestralen Glanz, dem gegenüber natürlich die zierliche Rococcomusik *Ph. Rameaus*, der mit »Rigaudon« aus »Dardanus«, »Musette« und einem derb realistisch loslegenden »Tambourin« vertreten war, keinen leichten Stand hatte; doch interessierte auch sie und fand freundliche Aufnahme.

Bernhard Vogel.

Hamburg, Anfang Januar. Knapp die Hälfte der Musik-Saison liegt seit 30. September nun schon wieder hinter uns; und da Hamburg als Grofsstadt, die es nun einmal doch ist, an dieser Stelle künftig auch die ihm gebührende Beachtung finden soll, andererseits aber sich in der »Erscheinungen Flucht« doch nur immer der »ruhende Pol« aufsuchen und aus all' der »Fülle der Gesichte« nur ein Kernthema im knappen Rahmen gut behandeln läfst, dürfte es sich wohl empfehlen, zunächst einmal die Gesamt-Signatur des Hamburger Musiklebens hier in kurzen Hauptzügen nur zu entwerfen. Also, wir haben in diesem Winter zu verzeichnen: an 24 reine Orchester- (»Philharm-Gesellschaft«, sogen. Wolff-Konzerte der Berliner »Philharmoniker«, Max Fiedler-Abende und die grofsen »Volkskonzerte«), ca. 16 Chor- (Caecilien-Verein, Philharmonie, Bach-Verein, Theater, Hamb. Lehrer-Gesangverein, Altonaer Singakademie und Altonar Beamten-Verein), sowie (in der »Nikolai-Kirche«) 3 speziellere Kirchen-Konzerte; dazu im ganzen nicht weniger als 20, sage und schreibe: zwanzig, Kammermusik-Abende der verschiedensten Sorte (von 7 besonderen Veranstaltern) und schon jetzt ungefähr 15 Solisten-Konzerte hinter uns, die sich natürlich bis zum April hin noch verdoppeln und verdreifachen werden. Doch nein — damit kommen wir nicht zu unserem Ziele, diese Statistik ist für den Leser denn doch zu langweilig; wir wollen die Sache also lieber an einem anderen Ende beherzt anpacken!

Schon anderen Ortes habe ich kürzlich mifsbilligend hervorgehoben, dafs man eigentlich draufsen das wahre Kunstleben Hamburg's noch gar nicht richtig kennt; dafs es eigentlich ein ganz anderes Hamburg ist und giebt, als jene geschäftige »Pollinopolis« mit ihrer sprüchwörtlichen Novitätensucht und ihren ungesunden hohen Sängergagen, oder jener bequeme Provinz-Ableger, jene einträgliche »Reisestation« der »Berliner Wolff-Konzerte« mit ihrer Neigung zu Sensationshascherei und prickelnd interessanten Gastdirektionen fremdländischer Kapellmeister, von denen beiden man eben anderwärts nur immer allein hört und spricht, weil sie für eine Zeitlang das Prefs-Monopol so glücklich an sich zu reifsen verstanden haben. Beim späteren Fortgang dieser regelmäfsigen Briefe wird von jenem für die Aufsenwelt fast wie das »Veilchen im Verborgenen blühenden« Hamburg im einzelnen wohl noch eingehender zu reden sein. Für heute mag es genügen, auf diese Thatsache einstweilen auch hier mit Nachdruck hingewiesen und womöglich einen weiteren Kreis auf sie aufmerksam gemacht zu haben. Gleichwohl möchten wir — schon um das gleich einmal abzumachen und ein für allemal hiermit aus dem Wege zu räumen — da denn schon durch *Pollinis* jähen Hingang ein gewisser Abschlufs dieser ganzen Aera auch erzielt ist, für diesmal nur erst auf jene »Pollinopolis«, unsere Oper und das, was sie uns an Ergebnissen bislang gebracht, im Nachfolgenden zu sprechen kommen.

Das mufste (und mufs) man ihm ja lassen, dem verstorbenen Herrn »Hofrat«, der sonst nicht gerade unser »Fall« gewesen ist oder auch nur unsere zeitweiligen wirklichen Sympathieen besessen hätte: in der Fixigkeit war er ihnen allen, den Kollegen vom Theaterfache, weit über! Zu einer Zeit, da sich gewisse andere Bühnen noch schlaftrunken besannen, welche Neuheiten sie wohl annehmen sollten, geschweige denn schon sich darüber klar geworden waren, welche sie zuerst dranbringen wollten — da hatten wir hierzulande schon ein modernes »Melodram«, eine neue »Türken«- und gar eine nagelneue »Griechen«-Oper kennen gelernt und überdies noch zwei absolute »Premieren« überhaupt benebst einem solennen Durchfall samt Aufsehen erregendem obligatem Theater-Skandal bereits erlebt. *Rosmer-Humperdincks* interessante »Königskinder«, *Leoncavallos* in der Melodie arg auf den Hund ge-

kommene »Bohème«, die dreiste musikalische Persiflage der Buschiade von der »frommen Helene«, *Oskar von Chelius'* schwüler »Haschisch«-Trank und endlich *August Bungerts* arg scheinheiliger »Odysseus«: Das ging alles Schlag auf Schlag, war das sicherlich achtunggebietende Arbeitspensum von im Grunde nur wenigen Wochen. Und dieser immerhin interessanten Serie folgten alsbald nach Weihnachten — merkwürdiger Weise (die reine Ironie wirklich im Hinblik auf die Stoffe) in Form eines »Gesellschafts-Abends«, bei festlich beleuchtetem Hause und en grande toilette — *Spinellis* zugkräftige, mit feuriger Kraft und temperamentvoller Blutwärme nicht unsympathisch »vertonte« neapolitanische »Camorra«-Szenen: »A basso porto«, denen Frau *Bertram-Olden* als laut gefeierter Gast die unfehlbare Durchschlagskraft ihres breiten Organes wie ihrer impulsiv draufgehenden Darstellungsgabe verlieh; sowie — am selben Abend noch — *Max Josephs* (nicht zu verwechseln mit *Anton*!) *Beer* anspruchslos wirksamer, aber doch höchst seltsamer (übrigens zu Augsburg, Nürnberg, Köln a. Rh. bereits mit gutem, zu Königsberg soeben mit etwas minderem, Popular-Erfolg gegebener) »Streik der Schmiede«. Letzterer insbesondere charakterisiert sich als eine Neuheit, die stofflich den Verismo sizilanischer Bauern- und Volksszenen einfach auf das belgische Kohlenrevier und das soziale Arbeiterthema überträgt (ohne freilich einen Zolaschen »Germinal« daraus zu machen), musikalisch dabei die naive Anleihe bis zum offenkundigen »Kommunismus« treibt, im übrigen aber am kürzesten hier wohl als »Schnaps- und Elendoper« zu bezeichnen wäre und zudem an Trivialität (namentlich in dem begeistert sein sollenden »Preislied« auf die Arbeit) schon etwas Erkleckliches leistet.

Wird nur einigermafsen so energisch weiter gearbeitet und in diesem Tempo auch nach dem Tode des Gewalthabers jetzt fortgefahren, so stehen uns ferner ein ganz neues Musikdrama »Hiob« (dessen Autor sich bis jetzt in tiefstes Dunkel hüllt), die Oper »König Magnus« eines ebenfalls noch völlig unbekannten nordischen Komponisten, *Lohse's* heiterer (zu Köln eben erfolgreich herausgebrachter) »Prinz wider Willen«, *Ennas* »Mädchen mit den Zündhölzchen«, vielleicht sogar auch noch »Armor«, das talentvolle Werk eines vielversprechenden Jungfranzosen Namens *Sylvio Lazzari*, sowie endlich das etwas anspruchsvolle *Adelbert von Goldschmidt*'sche »Bühnenfestspiel«: »Gäa« — bis zur Schliefsung der Theaterpforten in Aussicht. Nun, ganz so schlimm wird's ja wohl nicht werden; dagegen erfahre ich direkt aus guter Quelle, dafs *Felix Weingartner's* Oper »Genesius« gar schon im kommenden März hier zur Einstudierung gelangen soll und der Komponist zur Leitung der Proben wie der Aufführung selbst um diese Zeit persönlich nach Hamburg zu kommen gedenkt. Das wäre denn immerhin eine sehr dankenswerte Eigenthat des provisorischen Direktoriums! — Die »Königskinder« machten auch hier entschieden tieferen Eindruck, vermochten sich aber doch wegen der fremden Eigenart ihrer besonderen Form nicht allzu lange in Wiederholungen auf dem Spielplane zu erhalten. Die freche Grimasse des »süfsen Fratzen«, vulgo ungezogenen »Gassenmädls«: sehr zu Unrecht »fromme Helene« genannt, versank dagegen schon gleich am ersten Aufführungs-Abend wieder in den dunklen Orkus hinab, zu »ewiger Verdammnis«, — und der zwar sehr hoffähige, aber doch reichlich dilettantische »Haschisch«-Rausch war wenigstens bald nach seiner schon ziemlich kühl aufgenommenen Erstaufführung glücklich wieder »abgewimmelt«. Hielten sich als eine Art von »Zugstück« für eine Weile eigentlich nur *Leoncavallos* reichlich styllose »Bohème«-Szenen; indes auch sie mufsten mit der Zeit einem Stärkeren weichen, als welchen die »öffentliche Meinung« in einer Art von gleichsam unzurechnungsfähigem »holdem Wahn« den Liederhelden *August Bungert*, alsbald nach seinem Auftreten nun auch am Hamburger« -Stadt-Theater«, feierlichst eingesetzt hat.

Noch heute — und wer weifs, auf wie lange! — steht unser Opernleben unter diesem strahlenden Zeichen: »Odysseus«! »Siehe, die Sonne Homers lächelt auch uns!« — deklamierte sogar einer mit erhobener Stimme öffentlich ganz begeistert, trotzdem doch die berufene Lokalkritik — und zwar erfreulicher Weise in einigem Gegensatz zur Dresdner — ihr offenes Mifstrauensvotum gegen solch verdächtiges Danaërgeschenk längst abgegeben und die armselige Wurmstichigkeit am Skelett dieser etwas sehr hochtrabend sog. »Musik-Tragödie« klar genug mit Röntgenschen X-Strahlen »beleuchtet« hatte. Nun, Die »Blätter f. Haus- und Kirchenmusik« haben ja sogleich beim Beginn dieser drohenden Geschmacks-Epidemie reinen Rhein-Wein ihren Lesern eingeschenkt. Und schliefslich können doch nur wir über diese angebliche »Sonne Homers« von Herrn *Max Chop's* Gnaden gelinde »lächeln«, die an Stärke der Leuchtkraft noch kaum die Lichtqualität eines *R. Wagner*schen Mond-Trabanten erreicht und zum mindesten arg viel Sonnenflecken dem geschärften Auge im Spektrum darbietet. Auf alle Fälle steht so viel für jeden Einsichtigen nunmehr fest: Herr *Bungert*, dessen so frommes als stolzes »Wähnen« erst zu Godesberg, im rheinischen Schilda, seinen Bühnenhaus-»Frieden fand«, er liebt es neuerdings in etwas aufdringlicher Weise, mit seinem Monstre-Werke recht prätentiös aufzutreten. Will er aber schon durchaus ernst genommen sein — und seine Honorar- bezw. Tantiemen-Forderungen erweisen das zur Genüge — nun, so darf er sich auch über eine entsprechend unzweideutige Sprache nicht mehr wundern, wie sie aus Anlafs seines zweiten »Sieges auf der ganzen Linie« in den Hamburger Referaten einer pflichtbewufsten Berichterstattung seinem oberflachen Pseudo-Idealismus ziemlich unsanft entgegentönte. Das bemerkenswerte sprachliche Unvermögen des »Dichters« *Bungert* habe ich selber in den »Grenzboten« unlängst haarklein nachgewiesen; und selbst rein musikalisch ist *Max Bruchs* »Homerische Welt« in sich eigentlich doch noch — »stilvoller«!

Dr. Arthur Seidl.

Stuttgart. Unter Leitung des Hofkapellmeisters Herrn Dr. *Aloys Obrist* brachte das erste Konzert der Königl. Hofkapelle zum Gedächtnis von *Johannes Brahms* eine sehr gelungene, schwungvolle Aufführung der Symphonie Nr. 4 Emoll dieses Meisters. Als Solist führte sich unser an Stelle *Pruckners* neu gewonnener Kammervirtuose, Herr *Max Pauer* glänzend ein mit dem vollendeten Vortrag der Klavierkonzerte Fmoll von *Weber* und Es dur von *Liszt*, während Frl. *Lulu Gmeiner* aus Berlin Lieder von *Brahms* u. a. mit schöner Altstimme und durchdachtem Vortrag zum Programm beisteuerte. Das zweite Konzert brachte eine Mendelssohn-Feier, aus der ich die glänzend gespielte Hebriden-Ouverture und die italienische Symphonie (Adur) hervorheben will. *Beethovens* Symphonie Bdur Nr. 4 eröffnete das dritte Konzert, in welchem Frl. *Erika Wedekind* aus Dresden ihre vorjährigen Triumphe erneuerte. Ihre süfse, nicht sehr grofse Stimme sowie ihre vollendete Koloratur rissen wieder zu Beifallsstürmen hin, die zum gröfsten Teil wohlberechtigt waren, nur wollte mir der kindlich naive Ton nicht zu allen von ihr vorgetragenen Liedern passen. Im vierten Konzert hörten wir den Pariser Violinisten Herrn *Marcel Herwegh* in *Brahms'* Violinkonzert Ddur, welches er mit gediegener Technik und musikalischem, aber etwas weichlichem Vortrag zu Gehör brachte. Der Münchener Hofopernsänger *Bertram*, ein geborener Stuttgarter, erzielte einen schönen Erfolg mit dem Vortrag der Arie des Lysiart aus »Euryanthe« von *Weber*. Seine kraftvoll schöne Baritonstimme und ein intelligenter Vortrag kamen auch den beiden von ihm gesungenen *Löwe*schen Balladen »Archibald Douglas« und »Prinz Eugen« zu gute. *Beethovens* »Coriolan-Ouverture« und *Haydns* Ddur Symphonie Nr. 2 ergänzten das Programm, dessen Kernpunkt die erstmalige Aufführung von *Richard Straufs'* symphonischer Dichtung »Till Eulenspiegels lustige Streiche« war. Das eigenartige Stück erzielte einen starken Erfolg, so dafs es im fünften Konzert wiederholt wurde. *Beethovens* Adur-Symphonie beschlofs das fünfte Konzert; leider wurde das herrliche Trio des Scherzos sehr verschleppt. Unsere einheimische Kammersängerin Frl. *Hieser* sang zum erstenmale den *Beethoven*schen neu entdeckten »Erlkönig«, der trotz seines grofsen Autors dem *Schubert*schen keine allzu erfolgreiche Konkurrenz machen dürfte. Neben den Konzerten der Hofkapelle haben wieder eine Reihe bedeutender Konzerte unserer ersten musikalischen Vereine stattgefunden. Der Verein für klassische Kirchenmusik brachte unter Prof. *S. de Langes* Leitung eine gediegene Aufführung des *Händel*schen »Messias«, während der Neue Singverein sein erstes Abonnements-Konzert im ersten Teil dem Andenken *Joh. Brahms'* widmete. Unter Leitung des Professors *Ernst H. Seyffardt* kamen die

Tragische Ouverture zum erstenmal in Stuttgart, sowie das herrliche »Schicksalslied« zur Aufführung. Kammervirtuos *Max Pauer* spielte mit vollendeter Meisterschaft das grofse Klavierkonzert Bdur No: 2 von *Brahms*, und die Konzertsängerin Frl. *Johanna Diets* aus Frankfurt a. M. fügte der Brahms-Gedächtnisfeier noch einige Lieder mit schöner Stimme und künstlerisch durchdachtem Vortrage bei. Im zweiten Teile dieses Konzerts kam *Max Bruchs* »Feuerkreuz« für Soli, Chor und Orchester zur ersten Aufführung, an welcher sich die Solisten Frl. *Johanna Diets*, Herr *Georg Keller* aus Mannheim und Herr *Ludwig Feuerlein* aus Stuttgart, erfolgreich beteiligten. Chor und Orchester leisteten Vorzügliches und sicherten der Novität eine sehr warme Aufnahme. — In den zwei stattgefundenen Populären Konzerten des Stuttgarter Liederkranzes traten wieder hervorragende Solisten auf. Im ersten derselben spielte Frau *Teresa Carenno* Rubinsteins Dmoll Klavierkonzert mit vollendeter Technik, aber ziemlich hartem Tone. Besser gefiel sie in *Chopin*schen Solostücken, unter denen die Asdur-Polonaise als besonders gelungen hervorgehoben zu werden verdient. Herr Dr. *Felix Kraus* aus Wien sang meisterhaft *Schubert*sche Lieder, während er in einer *Händel*schen Koloraturarie wenig Eindruck machte. Im zweiten populären Konzert trat der Meistergeiger *Willy Burmester* mit *Mendelssohns* Violinkonzert und Kompositionen von *Bach* und *Paganini* auf und erzielte wieder einen stürmischen Erfolg. Die Kammermusik-Unternehmungen der Herren *Singer* und *Pauer* brachten bis jetzt nur zwei Abende, von denen der eine Streichquartetten von *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* gewidmet war, während der andere mit *Pauer* am Klavier *Beethovens* Kreutzersonate, Sariations serienses von *Mendelssohn* (von *Pauer* vollendet vorgetragen) und *Schumanns* Dmoll-Trio enthielt. Aufser diesen ständigen Musik-Unternehmungen fanden noch eine Menge von Konzerten auswärtiger Solisten statt, von denen dasjenige von *Sarasate* mit Dr. *Neitzel* wohl das genufsreichste war. *Lilian Sanderson* und *Anton Sistermanns* gaben ebenfalls gut besuchte Liederabende. Auch möchte hier noch ein Konzert, arrangiert von unserer einheimischen Hofpianistin Frau *Johanna Klinckerfufs*, erwähnt werden, welche mit dem *Singer*schen Streichquartett, *Schumanns* Quintett und *Brahms*' gmoll-Klavierquartett erfolgreich vorführte. H.

Strafsburg i. E. Die Leser eines Blattes, welches neben dem Kirchengesang der »Hausmusik« dienen will, hören gewifs nicht ungern von einer Unternehmung, die kürzlich hier zu Strafsburg ins Leben getreten ist. Die Töchter eines Professors an der hiesigen Universität haben, in Erwägung, dafs für die leidenschaftlich erregten und mitunter wenig form-vollendeten Schöpfungen der Neuzeit zu viele Hände und Kehlen thätig sind, während die edlen, herzerhebenden Weisen unserer klassischen Periode vernachlässigt und vergessen werden, aus dem Kreise ihrer Bekannten einen Mozart-Verein gegründet. Der Gedanke fand Anklang, wenn nicht in vielen, doch in recht künstlerisch gebildeten Familien; die Gattin des Gerichtsdirektors G., eine Dame, die früher im Musikleben Mülhausens eine führende Stellung einnahm und auch hier schon vielfach Proben ihres musikalischen Könnens und organisatorischen Talentes abgelegt hat, bot die Hand zur Verwirklichung des Planes, und unter ihrer Leitung fand neulich in den Räumen des Professors *R.* der erste Mozartabend statt. Instrumentale Vorträge (Fantasie C-moll für Klavier, Allegro aus dem ersten der sechs Streichquartette u. a. wechselten mit Gesängen, Ave verum, Terzett: »Liebes Manndl« u. a.;) Fräulein *L.*, Schülerin von *Jul. Stockhausen*, sang in vortrefflicher Weise die grofse Arie Per pietà aus Cosi fan tutte. Die Ausführung sämtlicher Stücke war eine recht gute und hob sich mitunter weit über das Niveau einfacher Hausmusik. Die Hörer waren über die z. T. recht anspruchlosen Weisen sehr entzückt, spendeten reichen Beifall und verlangten, dafs eine ganze Reihe von Nummern, namentlich Gesänge, wiederholt wurden. Einen besonderen Reiz verlieh diesem Abend noch der Umstand, dafs ein Kunstfreund das Übungsheft des sechsjährigen *Mozart* mitgebracht hatte. Leopold, der Vater, hat darin Gesänge und Klavierstücke für seinen Wolfgang aufgezeichnet und denselben zu seinem Namenstage 1762 damit überrascht.

Für die Vorbereitung edler Tonkunst und für die Pflege eines unverdorbenen Geschmackes kann gewifs nichts vorteilhafter sein als Vereinigungen dieser Art. Ob man gerade nach einem Meister sich nennen, ob man auf eines Meisters Kompositionen sich beschränken soll, wollen wir nicht entscheiden; aber dafs von den herrlichen Werken der Wiener Kammermusiker nicht blofs die Klaviersonaten gespielt, dafs auch ihre Trios und Quartette zum Lieblingsbesitz in vielen deutschen Familien werden, dazu sind kleine Vereinigungen, wie wir sie jetzt in Strafsburg haben, in jedem Gesellschaftskreis zu wünschen, und dasselbe gilt von der Pflege des liedartigen, aber vierstimmigen und unbegleiteten Gesanges. Möchten diese beiden Arten deutscher Hausmusik doch in vielen Familien gepflegt werden und möchten, wo eine Familie nicht ausreicht, allenthalben deren zwei oder drei sich zu diesem Zwecke vereinigen. Wo das ohne Prahlsucht aus reiner Liebe zur Kunst unternommen wird, da werden bald alle Teilnehmer von gleicher Lust sich gehoben und in eine höhere Welt versetzt fühlen, wo der Hauch himmlischer Schönheit sie umweht.

Prag. Hier wurde *Heinrich Hofmanns* Oratorium »Prometheus« mit sehr starkem Erfolg aufgeführt.

Gotha. Am 16. Januar dirigierte *Mottl* Wagners »Lohengrin« im Hoftheater, der »ohne Strich« gegeben wurde. Die Chöre wurden unter Mitwirkung von Mitgliedern der Liedertafel gesungen und wirkten wie das ganze Werk mächtig. — Es finden in dieser Saison 7 Volksvorstellungen statt, zu denen jeder Platz 40 Pf. kostet. Die Billetausgabe besorgt die Kommission für den städtischen Arbeitnachweis, damit die Kreise in erster Linie berücksichtigt werden können, für welche die Darstellungen berechnet sind.

Löbau. Mit seinem Seminarchor, der durch einen Damenchor verstärkt war, führte Herr Seminaroberlehrer *Zehrfeld* Händels »Judas Maccabäus« auf.

Limbach. Hier starb der als Komponist bekannte Kantor *Johannes Pache.*

Stuttgart. Prof. *Ernst H. Seyffardts* Sinfonie in Ddur und Dr. *Sandbergers* Oper »Ludwig der Springer« erlebten im Januar ihre erste Aufführung hier.

* Die pädagogische Zeitschrift »Deutsche Blätter für erziehenden Unterricht«, herausgegeben von *Friedrich Mann*, welche im gleichen Verlage wie unsere Musikzeitschrift erscheint und in Bezug auf Ausstattung und Ton für diese vorbildlich gewesen ist, begann mit der Januarnummer ihren 25. Jahrgang. Sie ist nicht nur eine der gelesensten, sondern, was noch wichtiger ist, eine der geachtetsten pädagogischen Zeitschriften. Möge sie es auch in Zukunft bleiben.

Besprechungen neuer Musikalien und Bücher über Musik.

Thiele, Leonore: Bufslied. Duett für Sopran und Alt. Op. 1. Glauchau, Arno Peschke. Preis 1,50 M.

Eine sonderbare Idee, den Text: »An dir hab' ich gesündigt« als Duett zu komponieren. Die melodische Erfindung ist nicht übel, aber zum Schlufs fällt die Komponistin ganz aus der Stimmung, da könnte der liebe Gott mit Cäsar sagen: »Das ist keine Bitte mehr, das ist Gewalt«. Der Sopran hat bis zum hohen b zu klettern, was vielen Sängerinnen beschwerlich sein wird, namentlich in der hier gegebenen ungünstigen Weise. Die Komposition wird kaum die berühmte Beethovensche auf denselben Text für eine Singstimme verdrängen.

Scharwenka, Phil.: Zwei Gesänge für tiefe Stimme, mit engl. und deutschem Texte Gebet und Erwachen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 2,50 M.

In den vorliegenden Gesängen tritt überall das Bestreben des Komponisten hervor, dem Textinhalte bis in Einzelheiten gerecht zu werden. Die Folge davon ist die Aufgabe der geschlossenen Melodie. Künstlerisch durchgebildete Sänger werden an den inter-

essanten Kompositionen ihre Freude haben, namentlich Nr. 2: Erwachen, ist eine dankbare Konzertnummer, während die Schönheiten von Nr. 1: Gebet, nicht voll beim ersten Hören erkannt werden dürften.

Lyra, Justus W.: Deutsche Weisen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Heft I: Geistliche Gesänge, herausgegeben von *Weigel*. Ebenda.

Das Heft nimmt schon um deshalb unser Interesse in Anspruch, weil es Kompositionen des Tonkünstlers enthält, welchem die Volksmelodien: »Der Mai ist gekommen«, »Durch Feld und Buchenhallen«, »Wo solch ein Feuer« zugeschrieben werden. Der volkstümliche schlichte Charakter ist auch den vorliegenden Melodieen eigen. Sehr schön ist das Lied: »O selig Haus« *(Spitta)*, und die übrigen stehen diesem nicht viel nach. Namentlich eignen sich die Lieder zum Singen in trautem Heim, weniger für die Öffentlichkeit. Die leichte Klavierbegleitung kann vom Sänger selbst gespielt werden.

Oechsler, Elias: Op. 12. 3 Lieder. Quedlinburg, Vieweg.

Die vorliegende Musik versetzt uns in die Zeit Bachs, dessen Schreibweise entschieden vorbildlich für den Komponisten gewesen. Stimmführung und namentlich der Rhythmus erinnern an den Altmeister. Dabei sind aber die Kompositionen nicht etwa zopfig, im Gegenteil, sie geben einen Beweis ab, dafs nicht alle Musik »neudeutsch« zu sein braucht, um dem modernen Ohre zu gefallen. Wegen ihres melodischen Reizes, ihres interessanten Kontrapunktes und der Tiefe der Empfindung empfehlen wir sie aufs wärmste.

Chormusik.

Die Firma Breitkopf & Härtel spendete der musikalischen Welt vier wertvolle Gaben in:

1. **Schütz, Heinr.**: Drei biblische Scenen: Pharisäer und Zöllner, Osterdialog, der zwölfjährige Jesus im Tempel.

Über den Wert der *Schütz*schen Werke herrscht in der musikalischen Welt kein Zweifel mehr, etwas anderes ist die Frage, in wie weit dieselben dem heutigen Musikfreunde noch genügen. Die zahlreichen Aufführungen der *Schütz*schen Passionen in den Bearbeitungen von *Riedel* und *A. Mendelssohn* haben darüber beruhigt; auch die oben genannten Scenen in der Bearbeitung des Mannheimer Musikdirektors *A. Hänlein* werden bei guter Aufführung durchschlagend wirken. Besonders empfehlen sie sich auch durch ihre leichte Ausführbarkeit für den Chor, ein gutes Soloquartett ist allerdings Bedingung.

2. **Schubert**: Gesänge für Frauenchor.

Sie enthalten 1. Er ist geschieden, 2. Der Herr ist mein Hirte, 3. Grofs ist der Herr, 4. Zögernd leise, 5. Das Leben ist ein Traum, 6. Lafst mich, ich will klagen. Namentlich Nr. 2 und Nr. 4 (Ständchen) werden so oft in Konzerten gesungen, dafs man sie nicht mehr zu empfehlen braucht. Sehr originell ist Nr. 6, Die Klage um Ali Bey, trotz des naiven Textes.

3. **Schubert**: Messe in As, Klavierauszug mit Text, bearbeitet von *J. Spengel*.

Zur Bewältigung der hier gestellten Aufgaben gehören ein leistungsfähiger Chor, ein tüchtiges Soloquartett, Orchester und Orgel. Namentlich das »Gloria« stellt hohe Anforderungen an den Chor, wofür aber das ganze Werk äufserst dankbar ist. Der hier gegebene Raum gestattet nicht, dasselbe nach Gebühr zu besprechen, wir können es — nach eingehendem Studium — den Dirigenten aus unseren Leserkreisen nur warm empfehlen.

4. **Barclai Squire**: Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister aus dem 16. und 17. Jahrh.

Bis jetzt sind 9 Hefte, à 50 Pf. erschienen, welche Kompositionen von *Sweelinck*, *Dowland*, *Ward*, *Gastoldi*, *Batelon*, *Haidn*, *Orlando di Lasso*, *Claude le Jeune* enthalten und ein getreues Abbild der Chorgesangpflege ihrer Zeit geben, so dafs sie namentlich in historischen Konzerten am Platze sind, womit aber nicht gesagt sein soll, dafs sie nicht auch ohne diesen Hintergrund wirken könnten, einige davon zum wenigsten können sich getrost in jedes moderne Konzert wagen.

Schulz, Ferd.: Kleine Musica Sacra für gem. Chor. Berlin, Siegel u. Schimmel.
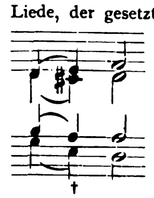
Bis jetzt sind erschienen vom Herausgeber: 5 Motetten, 1. Sei getreu, 2. Bleibe bei uns, 3. Lasset uns frohlocken, 4. Schaff in mir Gott, 5. Lafst uns mit Jesu ziehen. Jede Motette erscheint einzeln mit Stimmen, von denen jede 10 Pf. kostet.

Die Kompositionen sind leicht ausführbar, dabei wirkungsvoll und gut gearbeitet, namentlich kleineren Chören zu empfehlen, die nicht auf strengste Kirchlichkeit ihre Gesänge halten.
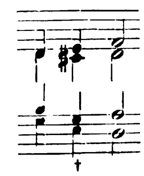
Im Steingräberschen Verlag in Leipzig erschien:

Neidhardt von Reuenthal (1225): 10 Mailieder und Winterklagen f. gem. Chor mit Zugrundelegung der Originalmelodieen gesetzt von *Hugo Riemann*. Leipzig, Steingräber.

Wie es von einem so feingebildeten Musiker zu erwarten ist, hat Dr. *Riemann* hier uralten Melodieen ein harmonisches Gewand gegeben, das durchaus den Eindruck macht, stilgerecht zu sein. Akkord und Gänge, die wir auch später noch bei den Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts nicht finden, vermeidet dieser gründliche Kenner der alten Musik. Vielleicht wäre der 16. Takt im ersten Liede, der gesetzt ist:



noch besser folgendermafsen zu setzen



weil die Anwendung des Quartsextakkords, zumal sprungweise bei den alten Meistern zu den gröfsten Seltenheiten gehört. Bei der Geringwertigkeit der Liedkompositionen für gem. Chor, welche die Neuzeit geschaffen, werden die Neidhard-Lieder *Riemanns* gern von den Vereinen angenommen werden. Gleichzeitig ist auch eine Ausgabe dieser Lieder für Männerchor erschienen, die in gleicher Weise zu empfehlen ist.

Wilh. Köchler-Wümbach. Sei getreu bis in den Tod. Motette für vierstimmigen Männerchor. Hamburg, Hoffmann. Part. 90 Pf. St. 60 Pf.

Der Hamburger Seminarmusiklehrer *W. Koehler* bietet hier eine vortreffliche Motette, in der er sich wie früher in seinen Introiten für ganze Jahre als ein kontrapunktisch wohlgeschulter Musiker erweist, dem es neben reichen Können nicht an guten Einfällen fehlt.

Vom allzufrüh verstorbenen Tondichter **Hugo Brückler** giebt die Firma Hoffarth in Dresden zwei Männerchöre heraus, Nordmännerlied für Doppelchor und Marsch der Bürgergarde, ein Gelegenheitsscherz für Männerchor, kleine Trommel und Piccoloflöte. Obwohl beide Werke, namentlich letzteres, wenig mit der Aufgabe unseres Blattes gemein haben, da sie auf einem ihm fremden Gebiete liegen, so wollen wir doch nicht versäumen, sie hier zu erwähnen, da es sich um Erzeugnisse eines reichen, leider nicht zur vollen Entfaltung gekommenen Talents handelt. Vor allen Kompositionen über das *Scheffel*sche Nordmännerlied: »Der Abend kommt« halten wir diese für die beste, auch die von *Bruch* mit eingerechnet. Nur erste Männerchöre mögen sich an das Werk wagen, während der Komponist in seinem »Marsch der Bürgergarde« auch minder leistungsfähigen eine Gabe für ihre heiteren Abende liefert.

Musiol R.: 1. Ave Maria für 1 Singstimme oder einstimmigen Chor. Preis 35 Pf. 2. Ave Maria für Tenor und Bafs. Ziegenhals i. Schl., Pietsch. Preis 60 Pf.

Während das erste Ave Maria sich durch schöne Melodieerfindung auszeichnet, erfreut der zweite durch selbständige Führung und logische Folge der beiden Stimmen, es wird ebensowohl an der Ausführung mit Chor als mit 2 Solostimmen wirken.

Popp, Wilh: Drei religiöse Gesänge für eine Singstimme. Offenbach, Verlag von André.

Besprechung siehe vorige Nummer.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



II. Jahrgang.
1898.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 3.
Ausgegeben am 1. März 1898.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Dr. Franz Kullaks Ideen zur Theorie des musikalischen Vortrags.

Von **Dr. Hugo Riemann.***)

Dr. *Franz Kullak* hat in seiner soeben erschienenen Schrift »Der Vortrag in der Musik zu Ende des 19. Jahrhunderts« (Leipzig, F. E. C. Leuckart 1898) meinem Namen eine sehr exponierte Stellung angewiesen, so dafs die Leser dieses Buches annehmen müssen, das meinen Namen tragende Kapitel enthalte eine Quintessenz meiner Theorie der Phrasierung. Das ist aber keineswegs der Fall, da sich Dr. *Kullak* fast ganz darauf beschränkt, das erste Kapitel meiner 1884 erschienenen »Dynamik und Agogik« zu excerpieren und einige Beispiele aus der ebenfalls 1884 gedruckten Ausgabe von *Beethoven*s Sonaten anzuführen. Da nun Dr. *Kullak* den Wunsch ausspricht, ich möchte mich seiner, oder wie er mit klassischer Bescheidenheit hinzufügt, »richtiger: der natürlichen Auffassung« wieder zuwenden, so habe ich mir Mühe gegeben, zu ergründen, worin diese allein natürliche *Kullak*sche Theorie besteht und bin dabei zu folgendem Resultat gelangt:

I. Dr. *Kullak* spricht dem Taktstrich die Bedeutung eines Accentzeichens (selbst im Prinzip) ab.

II. Dr. *Kullak* scheidet nicht die Anforderungen, welche der Takt allein an den Vortrag zu stellen hat, von denjenigen, welche rhythmische Spezialbildungen wie die Synkope, wie auch von denjenigen, welche die Harmoniebewegung und die Melodieführung zu stellen haben.

III. Dr. *Kullak* kennt nicht die Möglichkeit einer intentionellen Sinngliederung im Widerspruch gegen die natürliche einfache Gliederung durch Pausen und lange Noten.

Dieses dreifache Negieren steht aber in einem derartigen extremen Kontraste zu alle dem, was ich über die Gesetze des musikalischen Vortrags gedacht und geschrieben habe, dafs es viel einfacher gewesen wäre, Dr. *Kullak* hätte kurzweg gesagt, dafs an der ganzen Phrasierungstheorie kein gutes Haar sei und dafs er dieselbe im Prinzip und in allem Detail für falsch halte. Dafs unter sothanen Umständen auf meine Bekehrung wenig Aussicht ist, brauche ich wohl nicht zu konstatieren. Wohl aber bin ich verpflichtet, Belege für meine Behauptung beizubringen, dafs obige Sätze die Ansichten Dr. *Kullak*s wiedergeben.

Und das soll denn hiermit geschehen. Vielleicht gelingt es dem Widerspruch des Herrn Dr. *Kullak*, gewisse Dinge dem allgemeinen Verständnis näher zu bringen, für welche ich seit nunmehr 15 Jahren nach einer gemeinfafslichen Darstellung ringe.

I. Ist der Taktstrich ein Accentzeichen?

(Kullak) S. 47: »auch die alte Regel von dem Schwergewicht des guten (unmittelbar hinter dem

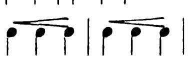
¹) Abdruck mit Quellenangabe gestattet.

Taktstriche stehenden) Taktteils erweist sich häufig als Fallstrick«.

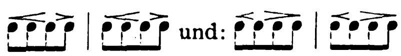
S. 51: »Diese Einschränkung (nämlich die Behauptung, dafs ‚abbetonte' und ‚inbetonte' Motive als auftaktige erscheinen), welche sich für das *Riemann*sche System in seiner gegenwärtigen Gestalt verhängnisvoll erweisen dürfte, zeigt zugleich, dafs *Riemann* nicht umhin kann, der ‚alten Accentlehre' den mit dem sogenannten guten Taktteil verbundenen Accent der ersten Note nach dem Taktstrich zu entlehnen«.

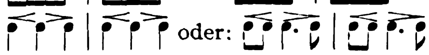
S. 60: »und so bleibt mir denn nichts übrig, um seiner übertriebenen, um nicht zu sagen unbegrenzten Bevorzugung der auftaktigen Rhythmen entgegenzutreten, als nun endlich auszusprechen, worin der Fehler seines Systems und damit zugleich der Fehler der alten Accent-Theorie besteht: Es ist dies der Glaube an die Allgemeingiltigkeit des Accents auf schwerer Taktzeit, oder für ihn das Fehlen der Schemata:

$^2/_4$:  etc.

$^3/_4$:  etc. u. s. w.«

S. 70: »Als Endergebnis meiner bisherigen Betrachtung stelle ich also den Satz auf, dafs anbetonte (!!), abbetonte und inbetonte Motive ebensogut volltaktig wie auftaktig vorkommen können«. D. h. also auch:
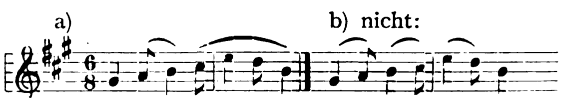
$^2/_4$: 

$^3/_4$: 

u. dgl.

$^6/_8$:  (z. B. für das Largo von *Beethovens* Op. 10. III. ausdrücklich S. 65 so gedruckt).
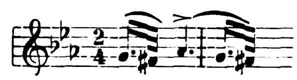
Also ist nach Dr. *Franz Kullaks* Theorie keineswegs der Taktstrich dazu da, um die Lage des schematischen Taktaccentes anzuzeigen; vielmehr kann dieser schematische Accent, oder wie ich es entsprechend der von *Kullak* beibehaltenen Bezeichnung mit < und > nenne, die dynamische Gipfelung auch fortgesetzt (schematisch) einem mittleren, ja dem Endwerte (!!) des Taktes zukommen. Nicht ganz verständlich ist mir freilich, was nun *Kullak* unter solchen Umständen unter »schwer« versteht? Wahrscheinlich nimmt er doch eine gelinde Dehnung für die den Taktstrich folgende Note, also einen »agogischen Accent« in Anspruch, da er S. 60 treuherzig eingesteht: »dafs die durchgeführte Auffassung des jambischen Metrums ungleich schwieriger ist als die des trochäischen, **weil unser Gefühl, bewufst oder unbewufst, doch immer nur von Länge zu Länge zählt**«. (!!) Seltsame Ironie des Schicksals, dafs *Kullak* zur Bekräftigung dieses Ausspruchs sich auf eine ältere Schrift gerade *R. Westphals* berufen mufs (Theorie der neuhochdeutschen Metrik [1877]), wo es heifst: »der anlautende Auftakt ist es allein, welcher den Unterschied zwischen trochäischem und jambischem Metrum bedingt«; gerade *Westphal* hat bekanntlich nur drei Jahre später mit seiner Behauptung des gewohnheitsmäfsigen falschen Lesens der Musiker von Taktstrich zu Taktstrich den ersten Anstofs zur Phrasierungslehre gegeben. *Kullaks* Eingeständnis bedeutet im Grunde geradezu, dafs nicht Trochäen durch später einsetzende Auftaktsbildungen sich in jambische verwandeln, sondern vielmehr eigentlich umgekehrt alle jambischen je eher je lieber durch »Lesen von Länge zu Länge« zu trochäischen werden müssen. Nach diesem Eingeständnis begreife ich alles, nur das eine nicht, warum Dr. *Kullak* doch in manchen Fällen meiner Auslegung beipflichtet, z. B. in *Beethoven* Op. 101 (S. 58):



ja — warum denn nicht?? »Bei weiterem Nachdenken wird man die entgegengesetzte Verbindung der Innenglieder — wie bei a) — als weitaus inniger erkennen«, und damit setzt Dr. *Kullak* die erste Note selbst dem Schicksale des Alleinseins aus, trotz seines Entsetzens über solche bei mir so häufige Losreifsung. Dafs ich in allen Fällen, wo der Komponist eine solche von mir isolierte Note mit der folgenden unter den Bogen nimmt, den Legatoanschlufs ausdrücklich durch ♩̄ fordere, erwähnt er nicht, wohl aber insinuiert er mir, für dieselbe eine Vorpause anzunehmen. S. 137 meiner Dynamik und Agogik steht aber deutlich zu lesen, dafs Vorpausen eigentlich ein Nonsens sind, und S. 151 ist eingehend erörtert, ob unter Umständen im Verlaufe eines Tonstückes (nie zu Anfang!) Auftaktpausen verständlich werden können, eine Frage, deren bestimmte Bejahung erst das IX. Kapitel »Polyrhythmik« ermöglicht (S. 206 ff.).

Dafs meine »grenzenlose Vorliebe für auftaktige Bildungen« keine Marotte, sondern die notwendige Folge der einmal erkannten Eigenschaft sich von gröfseren am Ende ablösenden kleineren figurativen Werte ist, einen neuen Anstofs zur Bildung von Motiven untergeordneter Art (Unterteilungsmotive) zu geben, dafs somit »figurierte Werte prinzipiell Auftaktbedeutung haben müssen«, habe ich zwar schon sehr oft nachdrücklichst betont, leider oft genug mit dem Erfolge, nicht verstanden zu werden. Es ist aber unmöglich, diese Gedanken, die thatsächlich von grundlegender Bedeutung für alles musikalische Formenwesen sind, noch elementarer zu formulieren. Erst durch die Anerkennung dieses Prinzips gewinnen aber die gegenteiligen Bildungen, nämlich die Anschliefsungen leichter Werte an die vorausgehenden schweren ihren ganz eigenartigen ästhetischen Wert, den ich wahrhaftig nicht unterschätze: im Gegenteil bin ich gewifs

»manchem manchmal« mit der Aufweisung weiblicher Endungen und Anschlufsmotive zu weit gegangen. Leider spricht sich Dr. *Kullak* nicht darüber aus, wie er über meine Deutung des Anfangs vom Andante in *Beethovens* »Les adieux« denkt:



doch vermute ich, dafs er lieber vor fis als nach fis gliedern würde, wenn er zwischen dem ersten g und a irgendwo gliedern sollte.

Die Ursache des Widerspruchs gegen die Accentbedeutung des Taktstrichs nicht nur seitens des Herrn Dr. *Kullak*, sondern wohl unausgesprochen noch seitens manches andern Musikers kenne ich ganz genau. Es ist nicht etwa die Scheu vor der Notwendigkeit der Zurechtrückung der Taktstriche in den immerhin doch nicht allzu häufigen Fällen, wo der Komponist die Möglichkeit, durch die korrekte Stellung des Taktstrichs sich deutlicher auszudrücken, nicht ganz ausgenützt hat (nur in zusammengesetzten Taktarten kommt das öfter vor); vielmehr ist es die Konfundierung der Anforderungen, welche die Harmonik, Melodik und Rhythmik an den Vortrag machen, mit denjenigen des abstrakten Taktschemas, das häufige Vorkommen stärkerer Tongebungen auf anderen Werten als den ersten im Takt, ja ich gehe weiter: das viel häufigere Vorkommen durch sf. > u. dgl. verlangter Accente auf leichten als auf schweren Werten, was viele verhindert, die prinzipielle Accentbedeutung des Taktstrichs zu erkennen. Aber gerade darin, dafs die Komponisten die auf schlechte Zeiten notwendig werdenden dynamischen Verstärkungen lieber ausdrücklich fordern als sie dem richtigen Gefühle des Spielers zu überlassen, liegt der Beweis für die Richtigkeit der überkommenen Annahme, dafs der Taktstrich prinzipiell ein Accentzeichen ist.

II. Harmonische, melodische und rhythmische Dynamik.

Ich beabsichtige nicht, das VIII. Kapitel der »Dynamik und Agogik« (S. 171—190 »Melodische und harmonische Dynamik«) hier im Auszuge zu geben, auch nicht, die Nachweise der Notwendigkeit der Synkopen-Accente u. s. w. im IV. Kapitel (S. 110—120) zu wiederholen, sondern begnüge mich auf diese heute noch von mir durchaus anerkannten ausführlichen Darlegungen hinzuweisen. Übrigens handelt es sich dabei nirgend um neue Entdeckungen oder unerhörte Behauptungen, sondern um anerkannte alte Grundsätze (vgl. den Artikel »Vortrag« in *Sulzers* Theorie der schönen Künste). Wohl aber mufs ich aufzeigen, wie Dr. *Kullak* solche Abwandlungen der Dynamik im Widerspruch nicht gegen meine Theorie, sondern auch gegen die »alte Accentlehre« kritiklos auf das Taktschema übertragen hat, um nachzuweisen, dafs es festliegende Prinzipien für die dynamische Gestaltung des Taktes nicht giebt. Dafs ein solches Verfahren der Tod aller Theorie ist, liegt auf der Hand. Ein so unendlich vielgestaltiges Wesen wie der musikalische Vortrag, kann nur übersichtlich gestaltet und zum Gegenstand der Lehre gemacht werden, wenn verschiedene Gesichtspunkte aufgestellt werden, die einander nicht nur kreuzen dürfen, sondern einander kreuzen müssen. Meine umständlich in besondern Kapiteln der »Dynamik und Agogik« in Übereinstimmung mit herkömmlichen und allgemein anerkannten Grundsätzen eines sinngemäfsen Vortrags durchgeführten Unterscheidungen werden nicht durch ein paar vage und konfuse Sätze über den Haufen gerannt, wie sie sich Herr Dr. *Kullak* S. 52 leistet:

»Im übrigen erwidere ich Herrn *Riemann*:

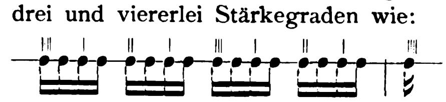
1. Das crescendo und diminuendo ist der Accenttheorie ebensowenig fremd wie die Betonung des ersten Taktteiles im Takt der Phrasierungstheorie.

2. Die Accente der alten Theorie kommen keineswegs in ihrer Totalität zum Ausdruck, sondern werden z. B. (!) durch crescendo und diminuendo aufgehoben. Andernfalls wäre die rhythmische Monotonie ja geradezu unerträglich. (!) Vielmehr ist es sogar ein häufiges Vorkommnis, dafs von je zwei Takten nur einer einen Accent erhält.

3. Erscheint gar nicht selten statt des natürlichen Taktaccentes der (!) Gegenaccent auf schlechtem Taktteil, wobei der auf dem guten stehende so gut wie ganz verschwindet.

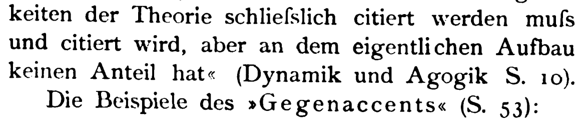
4. und letztens« ... (hier schaltet der Verfasser einen Ausfall gegen meine Lesezeichen ein und vergifst seinen vierten Einwand überhaupt zu machen!).

Ja, sind denn das überhaupt Einwürfe gegen meine Aufstellungen? Dafs auch diejenigen, welche die schematische Accenttheorie weitergeben, mit ihren drei und viererlei Stärkegraden wie:



doch um das crescendo und diminuendo nicht herum können, weifs ich sehr wohl; aber: »die Dynamik (das Stärker- und Schwächerwerden des Tones) ist ... ein Kapitel für sich, ein deus ex machina der zur Lösung der Konflikte und Unzulänglichkeiten der Theorie schliefslich citiert werden mufs und citiert wird, aber an dem eigentlichen Aufbau keinen Anteil hat« (Dynamik und Agogik S. 10).
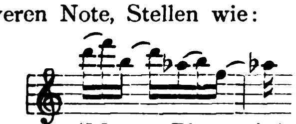
Die Beispiele des »Gegenaccents« (S. 53):



(*Chopin.*) (*Mozart.*)

welche gegen mich beweisen sollen, dafs die regulären Taktaccente oft nicht zur Geltung kommen, belegen die von mir aufgewiesenen Gesetze der

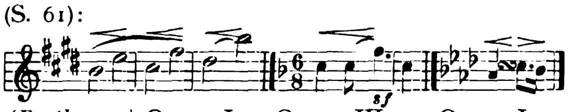
melodischen Dynamik; im ersten (Asdurballade) sind sogar eigentlich nur die oberen Töne Melodie und die unteren Begleitung, daher stärkeres Spiel jener selbstverständlich, im zweiten macht der Komponist die motivische Gliederung durch starken Anfangsaccent deutlich. Inwiefern der nicht von mir erfundene Anfangsaccent eine »Konzession« an die alte Accenttheorie ist, liefse ich mir gern genauer von Herrn Dr. *Kullak* erklären; dafs er ihn für eine Schwäche meines Systems hält, ist seine Sache, doch ist er beiläufig schon *P. A. Schulz* (a. a. O. bei *Sulzer*) bekannt. Dafs durch Anwachsen der (accentuierten) leichten zu gleicher Stärke mit der schweren Note, Stellen wie:



(*Mozart,* Phantasie.)

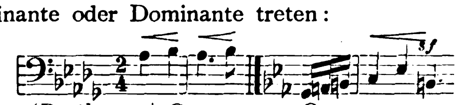
ausdruckslos würden, ist jedenfalls nur eine private Ansicht, die ich nicht teile.

Kullaks Forderung der Annahme von Taktschematen, welche den Accent für die leichte Zeit in Anspruch nehmen, geht lediglich aus dem Hinblick auf Themen hervor, welche entweder auf die leichte Zeit die Melodie auffällig erheben wie (S. 61):
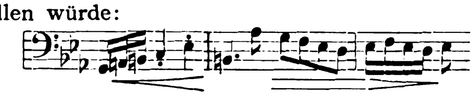


(*Beethoven.*) Op. 14. I. Op. 33. III. Op. 10. I.

oder auf die leichte Zeit von der Tonika zur Subdominante oder Dominante treten:
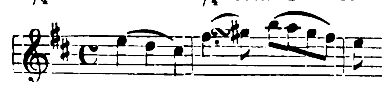


(*Beethoven.*) Op. 57. Op. 111.
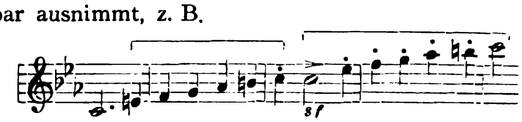
Dafs in letzterem Beispiel die Taktstriche falsch stehen, sofern alle Harmoniewechsel und Schlufswirkungen auf die Taktmitte fallen, erkennt Herr Dr. *Kullak* natürlich nicht an; aber ich kann ihm versichern, dafs ich heute nicht wie 1884 die allein richtigen Taktstriche punktiert anzeigen, sondern sie mit aller Verehrung *Beethovens* einfach umstellen würde:



und ich bin vollkommen überzeugt, dafs sogar Herr Dr. *Kullak,* wenn er die Originalnotierung nicht kennte, das ebenso normal finden würde wie in anderen Fällen, wo die Sachlage die gleiche ist und der Komponist die Taktstriche gleich selbst normal gestellt hat. Freilich sind ältere Notierungen mit mehr als $^2/_4$ Auftakt im $^4/_4$ sehr selten:



Auch wo Anfangsaccent, harmonischer Accent und rhythmischer (Synkopen-) Accent zusammenkommen, scheint Herr Dr. *Kullak* nichts anderes als einen »Gegenaccent« zu sehen, was ja auch an und für sich ganz richtig ist, nur aber in einer Bekämpfung meiner Dynamik und Agogik sich sonderbar ausnimmt, z. B.
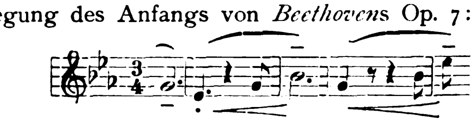


Ob hier Herr Dr. *Kullak* nicht doch den Cdur-Akkord (sf.) als Ende anstatt am Anfang hört, geht leider aus seiner Darstellung nicht hervor (er spricht nur von einer »unvermittelten Betonung« [?!]).
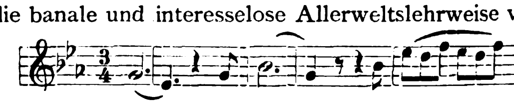
Doch genug, es handelt sich nicht darum, ihn zu bekehren, sondern zu zeigen, warum von einer Bekehrung *Riemanns* zur *Kullak*schen Theorie nicht wohl die Rede sein kann, weil — die letztere keine ist.

III. Sind Pausen und lange Noten immer Motivgrenzen?

Die nächstliegenden Mittel, eine Melodie deutlich in kleinere Abschnitte zu gliedern, sind gewifs der Stillstand der Bewegung (lange Note) und die faktische Unterbrechung (Pause). Aber dabei stehen zu bleiben, heifst der Musik ihre packendsten Wirkungen nehmen. Dafs Herr *Kullak* bisher weder die Bedeutung einer den glatten Verlauf der Bewegung gewaltsam hemmenden, d. h. sich demselben in den Weg stellenden langen Note, noch die einer ein Motiv geradezu durchschneidenden Pause zu würdigen weifs, geht leider aus einigen Ausstellungen, die er an meinen Deutungen macht, ziemlich deutlich hervor. So zieht er meiner Auslegung des Anfangs von *Beethovens* Op. 7:
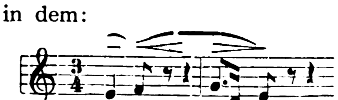


die banale und interesselose Allerweltslehrweise vor:



somit aus dem kühnen Ansprunge ein klägliches Geseufze machend. Dafs meine Notierung der *Beethoven*schen nirgend im geringsten widerspricht, ist vielleicht nicht unpraktisch, besonders anzumerken.

Auch in dem:



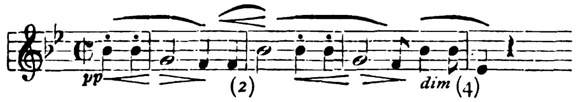
(das. 2. Satz)

kann er mit seinem Gefühl nicht über die Pause hinüber, sondern zieht es vor, diesseits sehnend zu seufzen und jenseits bedauernd zurückzublicken:
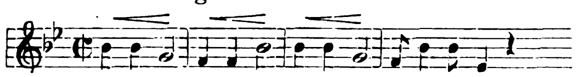


Unter diesen Umständen das Verständnis meiner noch dazu nur in einer Anmerkung angedeuteten

Auslegung von Op. 27, I. zu erwarten, wäre unbillig; heute schriebe ich einfach (alla breve!):



u. s. w. durch den ganzen Teil. *Kullak* liest natürlich:



Dafs er aber doch etwas vom wahren Sachverhalt wittert, beweist seine Geneigtheit, das Motiv als »anbetont« gelten zu lassen, »schon um dem Zuhörer die Phrase nicht auftaktig erscheinen zu lassen« (!!).

Mit innigem Bedauern konstatiere ich, dafs das Buch *Kullak*s, bei dessen erstem Anblick ich wirkliche Freude empfand, mich bitter enttäuscht hat. Nicht weil er mich angreift; das bin ich zwar nicht gewohnt, aber ich freue mich immer, wenn es geschieht, in der Hoffnung, dafs etwas Gescheites dabei herauskommt. Das aber ist leider hier eben nicht der Fall. Die platteste Alltäglichkeit, der primitivste Standpunkt in der geistigen Aufnahme komplizierter Probleme tritt mit einei Art gönnerhaften Wohlwollens an meine Arbeit heran, das durchaus nicht am Platze ist. Wer *Beethoven* deuten will, mufs von demselben das Schönste und Raffinierteste erwarten, das er selbst zu denken und zu empfinden im stande ist, und er wird seine Erwartungen immer noch übertroffen finden. Und nicht von *Beethoven* allein. Alle unsere wahren Meister haben in ihren Werken Wirkungen gehäuft, welche allmählich zu durchdringen und wirklich durchzuempfinden noch für lange Zeit Arbeit giebt. Nicht die allmählich sich öffnenden Wege zu deren Verständnis wieder zuzuschütten ist verdienstlich, sondern dieselben mehr und mehr zu erweitern und zu befestigen. Eine einzige Sonate von *Beethoven* wird noch ganze Bücher hervorrufen, in welchen über die Notwendigkeit und Richtigkeit der einen oder der anderen Auslegung, nicht mit einem phantastischen tonmalerischen Programm, sondern mit rein technischen Mitteln bezüglich des musikalischen Zusammenhangs ernsthaft gestritten wird. Ist *Beethoven*, ist *Bach* nicht ebensogut eines Kommentars wert wie *Goethe* oder *Shakespeare?*

Der ‚Trankzauber‘ und die ‚Unsittlichkeit‘ in Wagners ‚Tristan und Isolde‘.

Von **Rud. Fiege.**

Man ist ja im allgemeinen jetzt milder in der Beurteilung der Werke *Wagners*. Aber selbst die ihm Wohlgeneigten widersprechen oft nicht, wenn man denselben eine Verherrlichung der Sinnlichkeit vorwirft. »Tristan und Isolde« ist sogar die Verherrlichung des Ehebruchs genannt worden. — Wie ausgedehnt auch das Stoffgebiet des Dramas sein' möge, jenseit seiner Grenzen läge doch eine Fabel, deren Inhalt der sinnliche Liebesgenufs wäre. Die echte Poesie hätte nichts damit zu schaffen. Ebensowenig hat es das echte Drama mit Wesen zu thun, die der Macht einer andern Gewalt als ihren eignen Empfindungen folgen, die unter dem Einflusse eines Aufsernatürlichen, eines Zaubertrankes, stehen, der ihr Handeln bestimmt. Davon zunächst!

Der von Brangäne in »Tristan und Isolde« gespendete Trank schafft weder die Liebe, noch mehrt, noch erhält er sie. Tristan und Isolde lieben sich längst. ¡Schon als Tantris gewann er ihr Herz: er sah ihr in die Augen, da liefs sie das gegen ihn erhobene Schwert fallen. Ehe vom Liebestranke nur die Rede ist, ringt sich's ihr schon aus der Brust: »Ungeminnt den hehrsten Mann stets mir nah zu sehen — wie könnt' ich die Qual bestehen!« Ja, sie glaubt nicht einmal an Liebestränke, und wenn Brangäne »ihr Werk« verwünscht, das der Herrin Schmach und schmählichste Not geschaffen habe, dann entgegnet ihr Isolde: »Dein Werk? O thör'ge Magd! Frau Minne kenntest Du nicht . . ., die mir das Herze brennen macht, die mir als Tag der Seele lacht?« — Wäre Isolde wundergläubig gewesen, sie hätte sich wohl selbst den Trank gefordert, um der sie verzehrenden Qual ein Ende zu bereiten, um Tristans Liebe zu erringen. Der treuen Dienerin freilich ist er ein Zaubersaft. — Sie ist für ein Weib seltsam kurzsichtig, denn den Grund des tiefen Wehs ihrer Herrin mufs diese ihr erst selbst offenbaren. »Wo hatt' ich die Augen? Wie ahnte mir das?« ruft sie verwundert und weifs nach Frauenart auch gleich ein Heilmittel: »den hehrsten Trank, ich halt ihn hier.« Doch die Fürstin weifs, dafs der nichts nutzt und befiehlt den einzigen, der ihr helfen kann, den Todestrank. »Der Trank ist's, der mir frommt!« Heimlich aber vertauscht Brangäne die Flaschen und giefst nach kurzem Kampfe anstatt des Todessaftes das Liebeselixier in die Schale. So schafft sie »unabwendbar ewige Not statt kurzen Tod.«

Tristan will den Giftbecher, wofür er ihn mit Isolde hält, ganz leeren, da entreifst sie ihm die Schale: »Mein die Hälfte!« Und nun offenbart sich Beider Liebe, nicht etwa beginnt sie zu keimen, wie thörichter- und unbegreiflicherweise noch so vielfach angenommen wird. Der Trank ist nur der Diener, welcher den Vorhang fortzieht, der uns ein gewaltiges Bild bisher verdeckte. Geschaffen hat es Frau Minne, »des Weltenwerdens Walterin«. Diese Dienerrolle aber hätte noch manches andere Mittel als der Liebestrank spielen können. Wäre

etwa Kurwenal hereingestürzt mit der Meldung, das Schiff sei auf ein Riff geraten, leck geworden und müsse unfehlbar in kurzer Zeit sinken, auch dann waren Tristan und Isolde, wie sie nach dem Tranke wähnten, Todgeweihte, und angesichts des Todes würde ihr Liebesgeständnis erfolgt sein, wie es jetzt erfolgte, wo sie am Ende des Lebens zu stehen vermeinen.

Der Tod, welcher alle Eide löst und alle Bande bricht, macht Tristan von der Pflicht der Mannentreue frei und giebt Isolde, die ja fürs Leben »dem müden König Marke« angehörte, sich selbst zurück. Beide schliefsen nun den Bund der Seelen für eine andere Welt, für die sie keine Fessel bindet, in die sie eben einzuziehen vermeinen Da ruft Brangäne verzweiflungsvoll aus: »Der Liebestrank!« Und als Isolde vernimmt, dafs sie leben mufs, während sie zu sterben hoffte, stürzt sie ohnmächtig zusammen. Für das Reich der Nacht hatten beide Liebende sich vereint, dem Reiche des Lichts werden sie wider Willen zurückgegeben, und nun beginnt das allerdings etwas mystische Spiel mit dem Feinde Tag und dem Freunde Nacht. Sie verwünschen des Lebens Licht und sehnen sich nach des Todes Dunkel. Selbst das schwächliche Abbild des Tages, den Fackelschein, hassen sie, lieben dagegen des Todes Abbild, die Nacht.

Es war der sonst so kluge *Heinrich Dorn,* der vor zwanzig Jahren Tristan und Isolde verhöhnte, weil sie wie »zwei Puppen an schnapsgetränktem Bindfaden zappelten«, und der es widersinnig nannte, dafs Isolde die Fackel löschen liefs, da man den Geliebten doch nachts gerade durch Licht zu locken pflege. So kleinlich und so — boshaft verfuhr man damals gegen Wagner! Der Spott fiel aber oft auf seinen Urheber zurück, wie es bei *Otto Gumprecht* geschah, der es lächerlich fand, dafs Hans Sachs zur Johanniszeit singen konnte: »Wie duftet doch der Flieder«, da der Flieder zu dieser Zeit längst nicht mehr blühe. Er verwechselte eben Flieder — den er vom Fliederthee schon hätte kennen sollen — mit Syringe, hier allerdings auch Flieder genannt.

Das Nachtleben nun, welches Tristan und Isolde führen, erscheint uns nicht als ein sinnliches, sondern vielmehr als ein übersinnliches Liebesleben. Und wenn wir die Musik befragen, die als unmittelbare Seelensprache nicht, gleich der Verstandessprache, der Rede, lügen kann, so giebt sie uns wohl recht. In dem ganzen langen Liebesduette finden wir nichts von jenem üppigen, wollüstigen, sinnberückenden Klange, durch den *Wagner* den Venusberg charakterisiert. Es ist ja ein höchstes Wonneverlangen allerdings darin ausgedrückt, aber es ist eine reine, übersinnliche, unendlich zarte und tiefe Liebe, die in diesen Klängen ihr Abbild findet. Zur Schuld wird den Beiden diese Liebe nur dadurch, dafs sie im Idealen leben, während die Realität des Lebens ihnen noch Gesetze zu geben das Recht hat. Gegen diese sündigen sie. Das ist ihre Schuld, und an der Schuld gehen sie unter. — So könnte man denn sagen, dafs zwischen »Tristan« und den »Meistersingern« die nahe Verwandtschaft bestände, dafs hier wie dort das Reale mit dem Idealen im Kampfe liegt. Wenn die Handwerker sich mit der Poesie befassen, so verläuft die Handlung unter Humor, und wo Walther Stolzing singt, wird Beckmesser ausgelacht. Wenn aber das Individuum sich gegen die Weltordnung auflehnt, entsteht ein tragischer Konflikt, in dem das Individuum zu Grunde geht.

Stürmisch zwar ist das Wiedersehen der Liebenden nach dem lange trennenden Tage, leidenschaftlich ist der Schlufs, in dem sie sich brünstig nach der ewigen Nacht sehnen, die sie von des Erwachens Jammer befreie. Was aber dazwischen liegt, ist innig und zart. Ist der breite, langsame Zwiegesang: »O sink hernieder, Nacht der Liebe«, welchen die weichen Klänge der Bratschen und Violoncelle mit synkopierten Noten so zauberisch einleiten, ist er der Ausdruck zweier in sündiger Glut zu einander entbrannten Herzen? — Und wenn ihr Liebesglück wortlos wird, wenn er stumm zu ihren Füfsen ruht, indes Brangäne von der Zinne ihr »Einsam wachend in der Nacht«, von Harfen umspielt, leise ertönen läfst — scheint sie da nicht selbst in die überirdische Traum- und Zaubersphäre der heiligen Nacht eingezogen zu sein, in der auch die Liebenden weilen — sie, die vorher so bestürzt, ängstlich, unruhig war? Wie wäre sie ruhig und mild geworden, wenn nicht auch über sie die übersinnliche Welt ihren Nachtschleier gebreitet hätte! Eine ganz andere Weise sänge sie wohl, wenn »das Paar, das holde, Tristan und Isolde« von jener niedrigen Lüsternheit erfüllt wäre, deren Äufserungen Gottfried von Strafsburg uns mit so widerlichem Wohlbehagen in seinem Epos erzählt. Nur wer mit unreinen Gedanken den zweiten Akt des »Tristan« sieht, dem mag er unrein erscheinen.

Aber manchem ist die heilige Liebe, welche »dort in keuscher Nacht — Dunkel verschlossen wacht«, als Gefühl fremd, da ist er denn wohl einem Verstandesschlusse zugänglich. — Die unglückseligen Zwei wähnten einst der Welt Fesseln und Pflichten ledig zu werden durch den Tod, dem sie sicher geweiht schienen, und für den Tod verbanden sie sich da. Er wurde ihnen nicht zu teil, und nun suchen sie sein Abbild, die finstere Nacht, um einander angehören zu können. Aber aus dem Scheine drängt es sie in die Wirklichkeit: sie wollen sterben. — Lebten sie in Sinnenliebe mit einander, so würden sie ja nichts Besseres sich wünschen, als in dem Leben zu bleiben, wo sie dieser Liebe weiter pflegen können. »Löse von der Welt mich los!« flehen jedoch beide. Das ist nicht die übliche Verliebtenphrase; ihr Band kann

in Wahrheit nur der Tod sein. Sie fragt: »Wenn Tristan stürb', zerstört' unsern Bund nicht der Tod?« Und er entgegnet: »Was stürbe, als das, was uns stört? Nur das stürbe, was Tristan wehrt, Isolden immer zu lieben!« Also er will aller Leiblichkeit ledig sein. Wieder sagt uns die Musik, wie ernst es ihm damit ist, denn wo es ausgesprochen wird, dafs nur der Tod ihnen frommen könne, da erklingt dieselbe Weise, mit der Isolde später wirklich stirbt.

Wohl verdient der Mönch Gottfried den Vorwurf, in seinem Epos »gemeiner Sinnlichkeit« gehuldigt zu haben, der Dichter *Wagner* hat es in seinem Gedichte nicht gethan. — Wund liegt Tristan auf seiner Burg Kareol; er kann vor Sehnsucht nicht sterben. Da endlich hört er ihre Stimme; die Geliebte naht. Nun war sie in seinem Eigen, nun konnte er sie bergen und ihrer geniefsen, wenn es eine unheilige Liebe war, die beide verband. Doch er reifst sich die Wunde auf: »Hei, mein Blut, lustig nun fliefse! Die mir die Wunden auf ewig schliefse, sie naht wie ein Held, nun vergehe die Welt!« — Brechenden Auges taumelt er ihr entgegen; seine letzte Bewegung ist das Ausbreiten der Arme gegen sie; sterbend gleitet er an ihrem Körper herab; tot liegt er ihr zu Füfsen. Dafs sie ihm in die Nacht folgen werde, wufste er.

So war der Liebestrank doch zum Todestranke geworden. Isolde, von der ihr königlicher Gemahl uns kündete:

»Dies wunderhehre Weib,
der mein Wille
nie zu nahen wagte,
der mein Wunsch
ehrfurchtscheu entsagte«,

stirbt, wie Senta, Elisabeth und Elsa, ein jungfräuliches Weib.

Über katholische Kirchenmusik.

Von **Dr. Max Zenger.**

(Fortsetzung.)

In einem gewissen tiefsten Sinne bereitete sich der allererste Schritt zur Verweltlichung der Kirchenmusik, wie bereits oben bemerkt, schon in den Tagen ihres höchsten Glanzes vor, er war eine Forderung der Zeit, eine notwendige Folge des Dranges der Musik, sich aus dem Schofse ihrer Mutter, der Kirche, zu emanzipieren, eine von dieser unabhängige Kunst zu werden; die Geschichte ihrer Entwickelung zu letzterer ist daher auch die Geschichte ihrer relativen Degeneration als Bestandteil des kirchlichen, in specie des katholischen Kultus.

Der eigentliche Hebel zu dieser ersten relativen Verweltlichung war das Aufgeben des Cantus firmus, mochte dieser dem gregorianischen Cantus planus oder einem weltlichen Liede entnommen sein. In der zu *Francos* Zeit noch weltlichen, zur Niederländer-Zeit aber ganz auf die Kirche übergegangenen Motette, in welcher bis zur Epoche *Palestrina* beides in Übung war, trat unter dem rückwirkenden Einflusse des weltlichen Madrigals zum ersten Male auf kirchlichem Gebiete die Neuerung zu Tage, statt irgend eines (kirchlichen oder weltlichen) Cantus firmus eigene Gedanken durchzuführen, wodurch, wie sich leicht verstehen läfst, die bis jetzt zurückgedrängte Individualität, die Widersacherin der objektiven Hingebung, ihr Haupt erhob und alsbald zur Herrschaft gelangte. Diese neuernde Richtung in der Motette vertraten *Orlandus Lassus* und seine Nachfolger; *Palestrina* regenerirte die bis zu ihrer Erlösung durch ihn und *Lassus* erstarrte Kunstform auf Grund des gregorianischen Gesanges, in dessen Geist er wie kein anderer eingedrungen war.

Und doch hat selbst *Palestrina* dem Weltgeist, der aus dem Madrigal sprach, bekanntlich nicht widersagt, sondern sich an der Pflege desselben ziemlich ergiebig beteiligt, wenn er auch auf diesem Gebiete den Vorrang seinem jüngeren Kollegen *Marenzio* lassen mufste. Die Massenproduktion auf demselben, von deren Umfang und Reichtum man sich kaum einen Begriff machen kann, hatte aber nicht nur das Verschwinden der Motette sowohl älterer als jüngerer Richtung schon in etlichen Decennien nach *Palestrinas* Tode zur Folge, sondern ihr verweltlichender Einflufs erstreckte sich, da alle hervorragenden Komponisten der Zeit sich mit ihm befafsten, auf die ganze katholische Kirchenmusik, — während die deutsch-protestantische durch ihr Festhalten sowohl an ihrem Choral als an den diatonischen (römischen) Tonarten im grofsen und ganzen ihre ascetische Strenge bis über *Seb. Bach* hinaus bewahren konnte. Unter diesem Beginn einer weltlichen Richtung, welche das Madrigal mit seinem allmählich stärkeren Gebrauch der Chromatik, seiner freieren Formgestaltung, seinem lebendigeren, auf Individualisirung und Malerei, oft mit Hervorhebung von Einzelheiten, abzielenden Empfindungsausdruck in die Kirchenmusik trug, ohne dafs die Komponisten sich dessen bewufst werden und dagegen sich wehren konnten, braucht man sich indefs noch kein Hinneigen zu Leichtsinn oder gar Frivolität vorzustellen, es ist vielmehr nur ein erstes Vorwärtsdrängen zu allem, was wir heutzutage von der Musik fordern, als da sind: sinnliche Schönheit, Charakteristik des Ausdrucks, Originalität der Gedanken, mit einem Worte Selbstherrlichkeit der Musik — an Stelle der von *Palestrina* observirten Unterwerfung unter das göttliche Wort. Dieser

allgemeine Zug zum Modernen tritt, nebenbei auch angeregt und unterstützt durch die vocale Prachtentfaltung der rivalisierenden Venetianer bereits bei den nächsten Nachfolgern *Palestrinas*, einem *Felice Anerio*, der noch sein unmittelbarer Schüler war, und bei dem durch sein berühmtes Miserere allgemein bekannten Gregorio Allegri hervor. Speziell in diesem Werk wird nicht leicht jemand die Empfindung erhalten, dafs es einen Niedergang der Kirchlichkeit bezeichne, und doch ist die aus ihm sprechende Neigung zum modern Gefühlvollen, welche gerade unser Herz bestrickt, schon der geheimnifsvolle, nicht zu vermutende Anfang jener Richtung, die mit Ende des 18. Jahrhunderts ihren Abschlufs fand. Dafs auch die römische Kurie davon keine Ahnung hatte, bewies sie, indem sie gerade diese Komposition als stabiles Repertoirstück in die Charfreitagsfeierlichkeiten der Capella Sixtina aufnahm, wo sie noch heute als solches figuriert. Dem Hervortreten des subjektiven Gefühls überhaupt Einhalt zu thun, wäre auch, da es menschlich berechtigt ist, nicht in den Machtbefugnissen der Kurie noch irgend anderer Kirchenvorstände oder Mäcenaten der Kirchenmusik gelegen gewesen. Was die Kurie zu jener späteren Zeit, als durch den Geschmack an der Oper bereits nicht nur dramatische, sondern theatralische Elemente eingeschmuggelt wurden, vielleicht nicht hätte versäumen sollen, wäre ein allgemeines Edikt alla Sixtina gewesen, demzufolge so, wie in diesem bevorzugten Raum, in allen hervorragenden Städten der katholischen Welt wenigstens je eine Hauptkirche verpflichtet worden wäre, die Tradition des »grofsen« oder »erhabenen« Stiles, wie man die Epoche von *Palestrina* bis inclusive *Alessandro Scarlatti* nennt, durch Bevorzugung in ihrem Repertoir festzuhalten. Was insbesondere Italien betrifft, so wäre dort, hätte man rechtzeitig eine solche Mafsregel getroffen, der Verfall der Kirchenmusik im Laufe der Zeiten vielleicht nicht so unglaublich weit gediehen, dafs man heutzutage in allen Kirchen, die Sixtina in Rom ausgenommen, die lascivsten Melodieen aus Opern von *Donizetti* und *Verdi*, mit heiligen Texten unterlegt, ja sogar, wie Ohrenzeugen berichten, zur Wandlung irgend ein besonders beliebtes Paradestück von Organisten heruntergespielt hören kann. Dafs dieser europäische Scandal des 19. Jahrhunderts von keiner geistlichen Behörde beanstandet wird, beweist den jetzigen Mangel an Sinn für den Wert der Kirchenmusik, die volle Respektlosigkeit gegenüber derselben in den mafsgebenden Kreisen beweist auch, wie wenig man, schon von diesem Gesichtspunkte aus, auf eine Reorganisation von dieser Seite zu hoffen berechtigt ist.

Und diese Gleichgiltigkeit widerspricht ganz und gar früheren römischen Traditionen. Denn zu einer Zeit, als bereits ringsum die Oper ihren gefährlichen Einflufs auf den Kirchenstil auszuüben begann, als schon der Sologesang mit der Koloratur seine Ansprüche erhob, hatten in Rom kontrapunktische Gelehrsamkeit und Gediegenheit im polyphonen Vocalsatze noch ihren Wert. Hauptsächliche Vertreter dieser strengen Richtung, welche sogar die Zügel der Klassicität wieder straffer anzogen als die unmittelbaren Nachkommen *Palestrinas*, waren *Bernardo Pasquini*, einer der tiefsten Kenner dieses Grofsmeisters und neben *Frescobaldi* der gelehrteste Organist Italiens, und *Giuseppe Ottavio Pitoni* (seit 1677 Kapellmeister an verschiedenen Kirchen Roms und einer der Lehrer der Neapolitaner *Durante*, *Leo* und *Feo*), ein Phänomen der kontrapunktischen Kunst, als welches er imstande war, selbst mehrchörige Sätze strengen Stiles sogleich in Stimmen auszuschreiben, ohne sie vorher in Partitur gebracht zu haben. Er war 1657 geboren, also nur 28 Jahre älter als *Händel* und *Bach*.

Die neapolitanische Schule dagegen ist die Schule der Oper, nicht nur für Italien, sondern für die ganze damalige Welt. Zwar ist deren Gründer, *Alessandro Scarlatti*, in dessen staunenswert produktiver Thätigkeit die Oper ihren ersten Glanz entfaltet, noch als Vermittler zwischen dem grofsen oder erhabenen Stil und dem sogenannten schönen Stil anzusehen, wie er auch ebenso fleifsig, und zwar gründlich und gehaltvoll für die Kirche und, ein Schüler *Carissimis*, für die Kammer arbeitete, und er selbst ist, obwohl als Sänger und Gesangsmeister der Vater des modernen dramatischen Gesanges, noch ein ehrwürdiger Vertreter des gelehrten Kontrapunkts und des strengen Stiles. Doch lockerte sich dieses Band, an welchem er selbst noch festhielt, schon unter seinen Schülern, welche vielmehr bestrebt waren, seine dramatische Richtung fortzusetzen und seine Errungenschaften auf diesem Gebiete zu erweitern und zu steigern, wobei sie bereits in Einseitigkeit verfielen, mehr die äufsere Klangschönheit als die dramatische Wahrheit förderten und so den ersten Anstofs zu jenem mifsbräuchlichen Gesangsunwesen gaben, welches schon kaum um ein halbes Jahrhundert später *Glucks* Reform notwendig machte. Zu nennen sind hier *Francesco Durante*, *Leonardo Leo*, *Francesco Feo* und in zweiter Linie *Giov. Batt. Pergolese*, dessen bekanntes Stabat mater für zwei Frauenstimmen mit Bafs und zwei Violinen ein markantes Beispiel für den von Psalm und Motette völlig losgesagten, dafür die Formen der Oper, ja, wenn man will, der damals in Italien sehr stark gepflegten Solosonate entlehnenden Stiles, in welchem das subjektive Empfinden uneingeschränkt hervortritt, von den zart mitredenden Instrumenten, hier Violinen, aufs anmutigste sekundiert ist. Um diese Zeit (im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts) war auch in Rom der Bann für die gefälligere und leichtere Kirchenmusik schon ein für allemal gebrochen. Das Vergnügen an der Oper, welche um diese Zeit auch in der heiligen Stadt tapfer Fufs

gefafst hatte und dort nicht weniger als anderswo zur Flachheit neigte, wird diese Wendung begünstigt haben.

Weniger gefährlich als die neapolitanische Schule war für die Entwickelung der Kirchenmusik der Gang der Dinge in Norditalien, insbesondere in Florenz und Venedig. Zwar ging der Sturm gegen Kontrapunkt und Polyphonie von einer Schöngeistergesellschaft in Florenz, der *Bardi-Corsi*schen Genossenschaft, aus, welche den rezitierenden Gesangsstil der alten hellenischen Tragödie aufzufinden vermeinte und statt dessen — die Oper fand. Aber der künstlerische Ernst und die Richtung auf dramatische Wahrheit, welche der neuen noch ganz unentwickelten Kunstform der grofse *Claudio Monteverde* (geboren 1568 zu Cremona, von 1613—1643, seinem Lebensende, Kapellmeister an der Markuskirche zu Venedig) zu geben wufste, widerstrebte nicht in dem Mafse dem kirchlichen Geiste, wie die Opernrichtung der Neapolitaner schon gleich nach *Scarlatti*, welche alsbald, unter *Leonardo Vinci* (1690 im Neapolitanischen geboren), zur Schmeichelei des sinkenden Kunstbewufstseins des Volkes herabsank.

Insbesondere war es Venedig beschieden, durch treffliche Meister, welche aus der dort blühenden Schule des *Giov. Legrenzi* hervorgingen, den Ernst und die Tiefe der Kirchenmusik, trotz dem Fortschreiten der Chromatik, zu bewahren. Der hervorragendste unter ihnen war *Antonio Lotti*, geboren 1667, seit 1693 Organist an der ersten Orgel im Markusdom. Als dramatischer Komponist weit hinter *Scarlatti* zurückstehend, war er dagegen unstreitig der gröfste Meister der Kirchenmusik seiner Zeit in Italien. Seine Messen a capella zeichnen sich durch Gründlichkeit des Satzes und vokalen Klang aus; in seinem berühmten 8stimmigen Crucifixus scheint die Kühnheit des frei angeschlagenen verminderten Septim-Akkordes der Kirchlichkeit, vermöge deren ihn viele selbst mit Palestrina vergleichen, keinen Eintrag zu thun. Mit dem Fortschreiten der Harmonie zur Modernität, jenem ungefähr 200jährigem Kampf, dessen Ausgang der Sieg unseres Dur und Moll war, verhält es sich genau so wie mit dem Auftauchen und allmählichen Eingreifen der Instrumentalmusik, und dieses doppelte, nunmehr schon wieder über anderthalb Jahrhunderte bestehende, fait accompli ruft die sehr ernste Frage hervor, ob es nicht angemessen ist, den lieben Gott mit denjenigen Mitteln zu verehren, die uns das Zeitalter in die Hand drückt, die unserem Denken und Empfinden entsprechen und mit denen wir zwanglos wirken, die Zuhörer überzeugen können. Führt diese Frage zu einem bejahenden Resultat, so ist dadurch nicht ausgeschlossen, dafs wir als höchste Potenz der musikalischen Gottanbetung den Stile alla Palestrina anerkennen; seine Alleinherrschaft aber wird sich an dem Fassungsvermögen, dem musikalischen Emptinden der Zuhörer brechen, welches eben, mit den geschichtlichen Wandlungen der Musik fortgeschritten und von diesen bedingt, heute ein ganz anderes geworden ist, als es zur Zeit des grofsen Meisters war. Wenn durch Studium und Gewöhnung Eingeweihte diesen verstehen und im Mysticismus seiner Satzweise, welcher dem Dogma selbst zu entströmen scheint, sogar sich warm fühlen können, so werden vollständige Laien, selbst gut musikalische, erfahrungsgemäfs von den ihnen zunächst auffallenden unvermittelten Dreiklangsfortschreitungen, welche gerade diesen Mystizismus begünstigen, recht kalt angefafst; viele können sich in dieselben gar nicht finden und werden von ihnen eher abgestofsen als zur Andacht gestimmt. Diesen mufs das Recht des guten Papageno eingeräumt werden, welcher sich über seinen Ausschlufs vom Weisheitstempel damit tröstet, dafs noch recht viele Menschen das gleiche Schicksal haben.

(Fortsetzung folgt.)

Lose Blätter.

Bungerts »Kirke« mit dem Vorspiel »Polyphemos«.

Der Tetralogie »Die Odyssee« I. Teil.

Erst-Aufführung zu Dresden am 29. Januar 1898.

Nun ist der Alp, der schwer genug auf unserer Königl. Hofoper und ihrem Repertoire lastete, von uns genommen! Kirke, die langerwartete, hat das Licht der Lampen erblickt. Wenn man dem Premièren-Beifall Glauben schenkt, ist ihr ein langes Leben beschieden. Wir Ungläubigen wissen aber von früher her, was Premièren-Beifall wiegt. Nun, und diesmal brauchte man nur ein ganz klein wenig auf den Gesichtern lesen zu können, um zu erschauen, welches die Eindrücke waren, welche die Hände in Bewegung setzten. Wenn das Aufgebot an Scenerien und Dekorationen nicht mehr »zieht«, nun, dann können ja auch die Cirkusse ihre Pforten schliefsen. Es fehlte nur noch, dafs man à la »Wasser-Pantomime« das feuchte Element, das bekanntlich in der Odyssee eine grofse Rolle spielt, in natura auf die Bühne gebracht. Dann wäre die »Echtheit des Eindrucks«, die *Bungert* auch in anderer, kostümlicher Beziehung — die Damen der Oper wissen ein Lied davon zu singen — zu erreichen anstrebte, noch erhöht worden. Also, wie gesagt, wenn Olympos, Gäa und Hades, zu Deutsch: Himmel, Erde und Hölle scenisch in Bewegung gesetzt werden, nun dann kommt schon ein »Erfolg« heraus. Nun appelliert aber *Bungert* auch noch an andere Sinne, als an das »Gesicht«. Auch an das »Gefühl« wendet er sich. *Wagner*, sein Vorbild, ist in punkto der Erotik gegen ihn ein — »keuscher Joseph«. Das Kirke-Buch in seiner Originalgestalt konnte unserem »prüden« Publikum gar nicht in die Hände gegeben werden, »genügte« aber selbst in seiner »Bearbeitung für die reifere Jugend« noch vollkommen. Aber, werden die Bungert-

Adepten sagen, diese Ausstattung, diese Erotik sind ja nicht Selbstzweck, sie dienen nur als Mittel zur Erreichung »idealer Ziele«. Nun sehen wir uns einmal diese letzteren an! —

Was will der neue »Dichter-Komponist« ausgesprochenermaſsen? Er will der Menschheit in seiner »Homerischen Welt« ein Gegenstück zu *Richard Wagners* Schaffen geben, insbesondere zu den Nibelungen. »Ilias« und »Odyssee« will er im Lichte einer modernen Weltanschauung, von der Bühne herab wirken lassen. Die düstere Sagenwelt des Nordens soll ihr Pendant finden in der sonnighellen des Südens. Die »Sonne *Homers*« soll leuchten, nachdem die Nebelschleier und Wolkenphantome der Edden die Bühne beherrschten. Aber, um das zuwege zu bringen, muſs man an die Leuchtkraft der Sonne *Homers*, an die Möglichkeit einer Wiederauferstehung des Geistes der Antike glauben, wie es einst *Goethe* (Iphigenia) that. Und dazu ist es vor allem nötig, daſs man sich zu einer positiven Weltanschauung hindurchgearbeitet hat. Das war nun auch bei *Wagner* nicht der Fall und deshalb blieb er auch in seinen Nibelungen in einem allgemeinen Schopenhauertum stecken. Die Gestalten der Götter und Helden zur Fleischlichkeit, zur Greifbarkeit herauszuarbeiten vermochte er nicht. Er begnügte sich, ihre Riesenbilder an uns vorüberziehen, das Elementare, das sie verkörpern, auf uns wirken zu lassen. Das aber erreichte er auch, das vermochte er kraft seiner bedeutsamen schöpferischen Potenz. *Bungert* erstrebte ähnliches. Zu einer wirklichen Wiedergeburt im modernen Geiste langten seine dichterischen Kräfte nicht aus, das fühlte er wohl von Anfang, aber à la *Wagner* sich mit dem Stoffe abzufinden, das hoffte er zu prästieren. Suchte dieser nun sein philosophisches Heil bei *Schopenhauer*, so suchte er es bei *Nietzsche!* Das ist so logisch, wie nur etwas sein kann. Odysseus als eine Art »Übermenschen« aufzufassen, ist an sich gar kein unebener Gedanke, aber Ihr Musen, er stellt nur den wahren Inhalt der Dichtung des *Homer* auf den Kopf. Die »Herrenmoral« ist doch so gar nicht mit dem Geiste der Antike zu vereinbaren. Was denn ist etwa der Extraktiv-Gehalt der »Odyssee«? Doch wohl, das faustische Ringen des Geisteswesens nach Weite und Wahrheit eines Weltlebens zur Anschauung zu bringen. Der edle »Dulder« ist eine kraftstrotzende Natur, und das Streben seines Geistes heraus aus dem Engmenschlichen, aus der Vermengung mit seiner sinnlichen Existenz sich zu einer eigneren, gleichsam rein geistigen Persönlichkeit hindurchzuringen, das ist es, was uns so tief ergreift und zwar selbst dann und dort, wo wir das Symbolische in dem, was sich ihm als feindliche Kraft entgegenstellt, nicht mehr klar zu erkennen vermögen. *Bungert* nun reizte es, in diese Symbolik einzudringen, Kirke als Tochter des Sonnengottes mit dem Sonnenstrahl oder dergl. zu identifizieren, Penelopeia mit der Erde und dem Irdischen, von dem der Mensch sich nicht ungestraft entfernen darf, etc., aber dadurch machte er die Sache nun nur noch unklarer; denn man weiſs nun erst recht nicht genau, was er will. Und gerade dessen begiebt er sich, worauf sich die dramatische Wirkung am sichersten fundieren lieſse, nämlich des echten Menschentums von Odysseus und Penelopeia. Auf ihr basierte doch auch fast ausschlieſslich die gröſsere Wirkung, die »Odysseus Heimkehr« gegenüber der »Kirke« hatte. Aber die »Tetralogie« (der »Kirke« folgt als zweites Werk »Nausikaa«, der »Heimkehr« als viertes und letztes »Odysseus Tod«) sollte eben à la Nibelungen auch ihren Stich ins Elementare bekommen! Nur blieb *Bungert* in »Kirke« an dem niedrigsten der elementaren Triebe haften. Sein »Übermensch« kommt nicht über den »Tannhäuser« hinaus. In seiner Kirke vermählen sich Venus, Kundry und — Tochter des Helios-Wotan — Brünhilde. Periander, der »Bruder Penelopeias«, spielt die Rolle des Wolfram. Dazu gesellen sich dann noch die Okeaniden-Rheintöchter, die Moiren-Nornen, Quellmädchen-Blumenmädchen, kurz der ganze »Wagner-Apparat«. Das einzige wirklich »originelle« blieb die Verquickung der Antike mit Nietzsches Philosophie. Einige Pröbchen für die, welche nicht an die Erstrebung derselben seitens *Bungerts* glauben. Zunächst nur beiläufig, daſs das Wort »Übermensch« in den Versen:

> Höheres Dasein zu erringen,
> Reineren, höh'ren Tons zu klingen,
> Und im Kampf auf dunkler Erden,
> Sel'ger Übermensch zu werden

ausgesprochen wird. Wichtiger aber noch ist, daſs Held Odysseus sich auch als Anhänger der sogenannten »Umsetzungstheorie« bekennt, derzufolge die sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften der Dinge als Farbe, Licht, Wärme, Schall, Geruch, Geschmack etc. nur Affektionen unserer Sinnlichkeit — was bis zu einem gewissen Grade richtig — sind. Indem er im Liebesrausche singt:

> »Lacht mir das Licht in melodischen Tönen?
> Strahlen die Töne klingenden Schein?
> Sonne und Wonne, Wonne und Sonne
> Kreist in der Luft als Lebenswein.

haben wir in ihm den »Übermensch«, der das »kräftigste, jubelndste, mächtigste, jauchzendste Leben« führt, leibhaftig vor uns. Nur so weit hat er es noch nicht gebracht, daſs er auch konsequent der »Herrenmoral« treu bleibt. Schlieſslich, als Kirke sich Mutter zu fühlen beginnt, erwacht plötzlich der »Thatendrang« in ihm, mit *Nietzsche*schen Worten, verfällt er in die »Erbsünde«. Das wird vermutlich die »tragische Schuld« sein, die sein Ende durch Telegonos (nach der nachhomerischen »Telegonie«) im Schluſsdrama motiviert. Den Worten Kirkes nach zu schlieſsen:

> »Ein Sohn! Ein Heldensohn!
> Heil mir! Heil dir!
> Der Gottheit und Menschheit Mittler!«

wird der dann der »wahre Übermensch« sein, wenn er auch von Odysseus:

> »Ohne heiliges Lieben und Wollen«

erzeugt wurde. Mit den *Nietzsche*schen Lehren saugte *Bungert* aber auch dessen rhetorischen Überschwang ein; seine Diction erinnert, ohne von der dichterischen Potenz seines Vorbildes getragen zu sein, wo sie sich nicht in Knittelversen und öder Sentenzenmacherei ergeht, ganz an die Verssprache des Dichter-Philosophen. Nun denke man sich dieses stilistische Mixtum-compositum von Feerie-Nietzsche-Wagner-Knittelvers und Sentenzenmacherei in Musik gesetzt, man kann dann ungefähr schon wissen, wie diese letztere aussieht. Zunächst kann natürlich von Stil keine Rede sein, höchstens von einem Kampf der Stile. Am besten charakterisiert man diesen letzteren vielleicht als einen Kampf des musikdeklamatorischen mit dem melodiösen Stil. Der erstere kam durch die Anlehnung an *Wagner* hinein, der andere entstammt dem Streben, ein Lokalkolorit für das sonnig heitere Griechenland zu gewinnen. Diese beiden Stile nun zu verschmelzen, darauf ging wohl *Bungert* aus, aber sie platzen in Wirklichkeit bei ihm unvermittelt aufeinander. Am tollsten vielleicht geht es in dieser Beziehung im Vor-

spiel »Polyphemos« zu. Da klitscht er auf die düsteren orchestralen Farben, in die er Odysseus und Polyphemos taucht — man kommt aus den »Tiefen« des Contrafagotts, der Bafsposaunen etc. gar nicht heraus — die grellsten Lichter der Okeaniden-Rheintöchter, ohne eine Spur jener Abtönung, die er von dem grofsen Koloristen *Wagner* hätte lernen können. Auch hat sein deklamatorischer Gesang nicht im entferntesten die Ausdruckskraft desjenigen des letzteren, wodurch natürlich vom nervus dramaticus keine Rede sein kann. Odysseus und Periander gewinnen absolut keine Plastik. Kommt es zu dramatischer Erregung auf der Scene, weifs der Komponist sich keinen Rat, als »unten« das Schlagzeug kräftig zu rühren. Melodik nun wäre ihm noch am ehesten zu eigen, mit spezifisch lyrischer Färbung. Aber sie mufs ja zur Ekstase ausgerenkt werden! So will es der Text! — Ganz charakteristisch dafür ist, dafs Kirke in ihrer ersten Scene zunächst wie eine »höhere Tochter« singt und dann nicht mehr aus dem Überschwang herauskommt. Dieser Überschwang ohne fundus mufs natürlich zur Trivialität, zum Banalen führen. Und davon findet man denn auch zur Genüge. So dominiert in den Gesangspartien die Phrase, die musikdeklamatorische wie die melodiöse und im Orchester sieht es nicht viel besser aus. Dort wird mit dem ganzen Wagner-Apparat »gearbeitet«, natürlich auch mit den Leitmotiven, aber nichts erinnert an die gestaltende Kraft des grofsen Vorbilds; von einem feinmaschigen Orchestergewebe ist keine Rede.

Man wird unser Urteil streng finden. Nun wohl, das ist es, soll es sein, aber zu streng ist es nicht. Nein, wir können nicht streng genug der Selbstüberschätzung, Selbstüberhebung entgegentreten. Sie ist es, die heute unvermittelt neben einer unmännlichen Verzagtheit und Mutlosigkeit sich breit macht. Beide stempeln die Zeit zu einer Zeit der Decadence. Wollen wir wieder wahrhaft schöpferisch werden, mufs erst die Menschheit den Glauben an sich wieder gewinnen, zu einer optimistischen Weltanschauung sich hindurch arbeiten. Mit diesem wahren Glauben gewinnt sie dann auch das wahre Mafs eines durch Selbsterkenntnis gezügelten Selbstschätzens.

Otto Schmid.

»Herakles« von Händel in Chrysanders Bearbeitung.

Es wär' so schön gewesen, es hat nicht sollen sein! Ich hätte so gern diesmal hier ein wenig eingehender fachlich über Dr. *Chrysanders* Neubearbeitung des *Händel*schen »Herakles« mich verbreitet, die jüngst im Hamburger »Caecilienverein« unter Musikdirektor *Jul. Spengels* hingebungsvoller Leitung — wie schon früher in Mainz, Leipzig und Cöthen — zu Gehör kam und von welcher einmal Näheres zu vernehmen, die Leser dieser Blätter gewifs lebhafter interessiert haben würde. Aber *Seidl* denkt und — *Hr. Chrysander* lenkt. Der genannte verdiente Händelbiograph hauset bekanntlich zu Bergedorf unweit unserer Hansastadt, steht jedoch ungeachtet dieser räumlichen Entfernung seines zurückgezogenen Einsiedlerlebens als musikalischer Sachverständiger anscheinend in einem gewissen näheren Kontakt mit Hamburgs berühmter Musikbibliothek, seit *Arrey von Dommer*, der bekannte Musikgelehrte (der soeben zu Marburg a. L. — gleichfalls im stillen Winkel, fern der Welt, das otium cum dignitate geniefsend, — sein 70. Lebensjahr vollendet hat), ihre Schätze musterhaft geordnet, die ganze Abteilung organisatorisch eingerichtet und zu Nutz und Frommen einer weiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat. Hier konnte man also den interessanten Fall, für den neuerdings so viel Stimmung nicht nur in Fachkreisen, sondern auch im weiten Umkreis der Tagespresse, zu machen gesucht wird, einmal gewissenhaft gleich an der Quelle selber studieren; denn hier liegen nicht nur die grofsen, teuren Lieferungen des *Händel*schen Lebenswerkes in der Subskriptions-Ausgabe der »Deutschen Händel-Gesellschaft« sorgfältig gesammelt auf, hier findet man sogar auch gerade zum »Herakles« u. a. die *Händel*schen Originalmanuskripte, und hier, wenn überhaupt irgendwo, konnte man wohl ohne weiteres annehmen, einem Hand-Exemplar oder dergl. der authentischen *Chrysander*-Bearbeitung jenes musikalischen Dramas des grofsen Hallensers begegnen zu dürfen, um sich darauf hin einläfslicher in die Prinzipien und Details der Einrichtungsarbeit für den Konzert-Gebrauch vertiefen zu können. Aber fehlgeschossen! Nicht einmal an Ort und Stelle vermochte der profane kritische Forscher ohne Zuhilfenahme persönlicher Beziehungen (die er aus angeborener Bescheidenheit doch lieber vermeidet) in das geheiligte Mysterium dieser so weit und breit laut gepriesenen Reform einzudringen: Fast gewinnt es so den Anschein, dafs man als würdiger Adept der neuen Lehre die besonderen Weihen erst empfangen haben müsse, um in das Allerheiligste dieses Hohepriestertums eingehen zu können. Als ich mir nämlich zum »Herakles«-Exemplar der »Händel-Ausgabe« auch noch die Originalhandschrift des Meisters und die Dr. *Chrysander*sche Bearbeitung für den Lesesaal der Bibliothek verschrieb, da wurden mir diese beiden Sachen zwar als »vorhanden« bezeichnet, die bezügl. Zettel jedoch mit dem Vermerk »z. Zt. zu Herrn *Chrysanders* Händen und von diesem nicht wohl einzufordern« als unerledigt wieder zurückgegeben. Ich mufs mich also bei meiner Beurteilung einstweilen wohl oder übel schon auf meine beiden Privat-Ohren allein verlassen, und kann da freilich nach bestem Wissen und Gewissen nur sagen, dafs mich besagte Aufführung leider noch nicht zu einem unbedingten Parteigänger *Chrysander*scher Restaurations-Methode zu bekehren vermocht hat. Vor allem wollten für mein Gefühl gewisse Sängerkadenzen zum Abschlusse der Arien etc. mitten im *Händel*schen Stile nur zu oft mehr als verdächtig klingen — so zwar, dafs es mir an der betr. Stelle meist einen ganz gründlichen, rein physischen Ruck versetzte und ich unter'm Anhören schon den Finger genau hätte drauf legen mögen, wo das Bearbeitungssystem als ein fremdes Element eintrat und eine mehr wissenschaftlich-kritische, als künstlerisch durchaus glückliche Hand mit im Spiele zu sein schien. Und dann empfand ich die von Leipzig seinerzeit ausgegebene, geradezu unverantwortliche Losung: »Erst jetzt, nach *Chrysander*scher Retouche und Beleuchtung, hätte die musikalische Welt den *Händel*schen »Herakles» kennen gelernt«, als gelinde — ja, wie sage ich nur gleich: Zumutung, nicht wegzuleugnenden Thatsachen gegenüber. Denn ich darf freimütig bekennen, die zum grofsen Hallenser Händel-Jubiläum des Jahres 1885 von der dortigen »Neuen Singakademie« unter ihres Dirigenten Prof. *Voretzsch* prächtiger Initiative gelieferte Vorführung, der ich als Musikstudent von Leipzig aus angewohnt hatte, um dann in hellem Enthusiasmus (ausweislich No. 12 des »Mus. Wochenbl.«, Jahrg. XVI) über sie zu berichten — sie hatte ich als ungleich echteren Händel dem vokalen Stil und der klassischen Wirkung nach seither doch in der Erinnerung getragen, als mich diese Hamburger Wiedergabe nun zu berühren vermochte; und eben diese Hallenser Einrichtung von anno dazumal, sie führte sich (nach einer liebenswürdigen persönlichen Mitteilung ihres damaligen Dirigenten an meine Adresse) im wesentlichen bereits wieder auf ein von der Berliner

»Hochschule für Musik« unter *Joachim* ausgegebenes Vorbild zurück, war also nicht einmal — was man hier vielleicht argwöhnen könnte — *Rob. Franz*schen Ursprunges oder auch nur seines Sinnes und Geistes gewesen. Das alles aber mufs Unsereinen, der sich — weifs Gott! — doch auch zu den treuen Händel-Verehrern rechnet, auf alle Fälle stutzig machen!

Wohlgemerkt: es fällt mir gar nicht im Traume ein, des gewiegten Händel-Forschers (den wir alle ohne Ausnahme hochschätzen) liebreiche Sorgfalt und hingebungsvolle Mühewaltung an der praktischen Wiederbelebung der Partitur zu ihrer zeitgemäfsen Einführung bei den Chorleitern des öffentlichen Musiklebens, irgendwie schmälern zu wollen. Nur zu gut weifs ich als Fachmann und kritisch-besonnener Forscher, dafs man der Behandlung derartiger Fragen und Probleme je nach dem Standpunkt, den man ihnen gegenüber subjektiv einnehmen will, prinzipiell von ganz verschiedenen Seiten aus beikommen und bei gutem Willen auch in ihren relativen Verdiensten sehr wohl gerecht werden kann. Nur gegen die helle, einmütig-blind zugreifende Mode-Begeisterung habe ich ein mahnendes Fragezeichen hier zur Abwechselung einmal anzubringen, da es sich eben doch um ganz verschiedene Prinzipien dabei handelt und im Grunde doch jene relativen Werte nur in Betracht kommen können. Giebt man so z. B. erst einmal die Voraussetzung zu, dafs *Händels* »Herakles« nach unserem heutigen Geschmack unmöglich mehr vollständig im Konzertsaal in die Erscheinung treten kann, ohne den Hörer als Ganzes schliefslich in langweilender Weise zu ermüden — und auch jener Hallenser Aufführung der Jubelfeier lag ja schon in richtiger Erkenntnis dieser Sachlage eine sach- und zweckmäfsige Kürzung zu Grunde — so wird Dr. *Chrysanders* scharfblickenden, wohldurchdachten Konzentrationen, Umstellungen und Einfügungen, seiner Vereinfachung zumal auch des Personals, wer anders diesen Dingen an der Hand des vorliegenden Materiales tiefer nachgeht, sicherlich die unverhohlenste Anerkennung nicht im geringsten versagen. Und dennoch hätt' ich auch hier wieder einen bedeutsamen Einwand zu Gunsten der Hallenser Darbietung ernstlich auf dem Herzen, den ich um so weniger unterdrücken kann, als es mir hier zugleich um die sachliche Rechtfertigung meiner persönlichen Stellungnahme — zur Ermöglichung der Nachprüfung auch für jeden andern — zu thun sein mufs. Um es also wenigstens kurz hier anzudeuten, so meine ich: wenn *Chrysander* das Schlufs-Duett zwischen Hyllus und Jole (warum übrigens schon nicht die älteren und korrekteren Bezeichnungen »Hyllos« und »Jöle«? Es heifst ja doch auch klar und deutlich »Herakles«!) — wenn *Chrysander* also dieses reichlich konventionelle Liebesduett (im Gegensatz zu Halle) wieder herstellt, dafür aber der Jöle (in Halle damals gehörte) sehr wirksame Arie vordem: »Mein Herz von sanftem Mitleid schwillt im Gram um fremde Not« mit der voraufgehenden, zur psychologischen Motivierung ihrer späteren Annahme des Freiers Hyllos nach allem Vorausgegangenen doppelt wichtigen rezitativischen Betrachtung über das »grausame Geschick, das dieses Haus zerstört« einfach unterschlägt, so folgt er da wohl einem alten unsinnigen Herkommen, einem rein formellen Schematismus der leersten Opernschablone, welche zum Ausklang partout noch ein nichtssagendes Liebes-Finale des durch Orakelspruch vereinten Paares braucht — und wenn dieses angesichts der düsteren Trauer des Hauses auch noch so unangebracht wäre. Es läfst sich aber nicht gerade behaupten, dafs er damit dem dramatischen Geiste und inneren Sinn der Handlung gerecht geworden oder auch nur feinfühlig nachgegangen sei. Ich für mein Teil wenigstens kann ihn versichern, dafs der auch musikalisch so tief-sympathisch angelegte, zartsinnig-sanfte Jöle-Charakter — eine der feinsten logischen Figuren, die der grofse Epiker *Händel* überhaupt je geschaffen, von einer schlechterdings unbeschreiblichen Intimität jungfräulicher Unberührtheit! — nicht nur in seinen frommen und keuschen Empfindungen, sondern auch in seinen moralischen Handlungsmotiven nach dem Hallischen Darstellungsbild von 1885 (das übrigens auch das von ihm gleichfalls gestrichene Eingangs-Rezitativ im I. Akt enthielt) wesentlich klarer und plastischer, darum aber auch so überzeugender für mein Gefühl hervorgetreten war, als in der *Chrysander*schen Modernisierung, durch welche wir angeblich das *Händel*sche Meisterwerk von allen Schlacken der Zeit gereinigt, so recht von Angesicht zu Angesicht erst, kennen gelernt haben sollen.

Auch die — ich gebe gerne zu, ungemein sachkundigen und oft sehr feinsinnigen — Verbesserungen in der Textübertragung vermochte meine Wenigkeit nicht durchaus als solche zu erkennen. Manches scheint mir da im Versfufs holperiger und schwerfälliger auch für die musikalische Deklamation gegen früher geworden; gewisse leichte, nach moderner Anschauung bei solchem Stoff immerhin unpassende, oder doch anachronistische Anklänge an christliche Anschauungen und spezifisch-kirchliche Redewendungen hätten dafür lieber getilgt werden können. Wohingegen das nunmehr ausführlichere (aber freilich auch nicht vollständig durchgearbeitete) Szenarium sicher eine wertvolle Beigabe bildet und als wirksamer Wegweiser zum besseren Verständnis für schwache Geister und ein grofs' Konzertpublikum voll mythologischer Halbbildung fraglos nur in freudiger Würdigung zu begrüfsen bleibt.

Anders wiederum steht die Sache mit der Cembalo-Begleitung und der Orgel-Einrichtung. Zwar — obwohl sonst eigentlich ein Anhänger der *Rob. Franz*schen Bearbeitungs-Lehren — konnte und kann ich mich in diesem Punkte des Letzteren Intentionen doch nicht immer ganz anschliefsen. Wenn er mir nämlich einmal erwiderte (vergl. »Mus. Wochenbl.«, 29. Jahrg. No. 5), die Orgelstimmen seien im Grunde doch nur Nachahmungen der Orchesterinstrumente, wie Flöten-, Oboen-, Violon-, Fagott-, Trompeten- und Posaunen-Register u. s. w. bewiesen, und da man nicht, auch nur annähernd, wisse, in welcher Weise *Bach* z. B. bei der Registrierung von diesem Material Gebrauch gemacht habe, liefsen sich nach gewissenhafter Prüfung der besonderen Absichten des Komponisten sehr wohl diese Instrumente selbst auch einmal statt der Orgel einsetzen — wenn er mir das entgegenhielt, so liegt darin doch immer noch ein Trugschlufs vor insofern, als die Orgelregister gar wohl eine annähernde, verwandte — aber doch lange noch nicht etwa ganz dieselbe Klangfarbe der bezügl. Instrumente ergeben. Noch immer, ungeachtet seiner (*Franzens*) vielen, unermüdlichen Einwendungen dagegen, wollen auch mir Orgel und Cembalo als die korrektere Klangfarbe und das charakteristische Begleitungsmaterial zum Händel-Stile gelten, und gegen ihn mufs ich also leider seinen Widersachern darin mehr oder minder vollkommen Recht geben. Allein im künstlerischen Prinzip der Ausarbeitung dieser Begleitung, da kann ich nur wieder ganz und gar auf seine Seite mich stellen. Wiederholt hat er mir ja bei Lebzeiten durch ebenso zahlreiche wie meist drastische Beispiele nachgewiesen, dafs die ursprünglichen Bezifferungen mit *Bachs* wirklich ausgeführten Harmonien mitunter in direktestem Widerspruche stehen, an welchen Stellen dann wohl der Orgelbafs einzig nur

als Verstärkung der Basis hat mitgespielt werden sollen (wie denn auch *Stockhausen* dermaleinst, bei einer Aufführung der »Matthäus-Passion« mit genau nach bezifferter Vorschrift mitgehender Orgel, stellenweise die greulichsten Kakophonien ihrer ausgehaltenen Akkorde zu den durchgehenden Figurationen der Sing- und Orchesterstimmen erzielt haben soll). Und wer Faktur und Signatur der Handschrift unserer Meister nur einigermafsen aufmerksam eine Zeitlang prüfend verfolgt, und sie, nicht ganz verlassen von allem Stilgefühl, nachzeichnend nur erst einmal richtig erfafst hat, für den kann es — bei *Bach* sowohl wie auch bei *Händel* — nicht einen Augenblick zweifelhaft mehr sein, dafs diese Gröfsen der Musikgeschichte und Meister spielend leichter Tonsatzkunst, nicht immer so trocken wie ein ledermer Philister und ABC-Schütz der Generalbafslehre nur, mit nüchternen Dreiklängen und einfachen Akkordverbindungen zum bezifferten Grundton träge einher tippten, sondern vielmehr diesen in kontrapunktisch freier, melodisch-imitatorischer Weise, mit aus dem gegebenen thematischen und motivischen Material entnommenen und virtuos demselben in weiteren Bögen nachgebildeten Figurationen jedesmal wieder neu und reich gerne umspielten, für welche Ausdeutung eben jene einfache Bafs-Bezeichnung, Grundlage und Stützpunkt, das harmonische Gerippe lediglich abzugeben hatte. Hier also kann sich in dubio die lebendige Kunst — vor die Wahl zwischen congenial nachschaffendem Künstler und theoretisch wie kritisch nachempfindendem Histeriographen gestellt — dächt' ich, doch nur für den ersteren entscheiden. Da freilich, wo noch gar nichts weiter geschehen ist und also keine Wahl bleibt, wird uns ein gründlicher Kenner wie Dr. *Chrysander* vor einem Kunstbarbaren oder Händel-Banausen stets hochwillkommen sein.

Ich gestehe ganz offen, dafs ich einigen Wert auf diese meine Ausführungen legen mufs. Nur zu leicht ja sind leider wir Jungen von der fortschrittlichen Note und moderner Gesinnung bei den alten Klassizisten als pietätlose »Sansculotten«, denen nichts Vor-Wagnerisches mehr heilig sei, bei der grofsen Menge verschrieen, mögen wir nun noch so redlich begeistert, aus innerstem Drange wahrheitsfreudiger Überzeugung, ebenso auch über die Meisterwerke altitalienischen a capella-Gesanges und die stilechte Pflege klassischer katholischer Kirchenmusik (z. B. in Regensburg) uns ausgesprochen oder zur besseren Erkenntnis einer noch viel zu wenig gewürdigten Erscheinung wie *Rob. Schumann* unseren ehrlichen historischen Beitrag geliefert haben. Und erst unlängst wieder bedauerte ich lebhaft, anläfslich einer Kammermusikaufführung zu Hamburg einen der mitwirkenden Künstler in meinem Referate mit Nachdruck darauf aufmerksam machen zu müssen, dafs man einem *Beethoven* selbst in einer vielgespielten Dilettantensonate wie derjenigen für Violine und Klavier Op. 24 denn doch in respektvollerer Haltung und mit wärmerem Vortrage vor einem Publikum gegenübertritt. Um so eigentümlicher darum auch, wenn wir verrufenen sogenannten »Radikalen« gelegentlich sogar in die Lage kommen, unsere unvergänglichen Klassiker und meisterlichen Tonheroën gegenüber ihren autoritativen Schatzhütern und offiziellen Grofssiegelbewahrern einmal eifrig in Schutz nehmen zu müssen. Schon aus purer Selbstachtuug wahrlich dürfen wir uns eine solche Gelegenheit, unser rechtgläubiges Klassiker-Credo offen vor aller Welt abzulegen, zum mindesten nicht entgehen lassen — darum, aus ernster Kunstgesinnung für die grofse Sache, sine ira et studio und ohne irgendwelchen persönlichen Hintergedanken dabei, meinen Herzensergufs an dieser Stelle. Hier stehe ich, ich kann nicht anders!

Dr. Arthur Seidl.

Deutsche Fürsten und deutsche Musik.

III.

Nicht zu allen Zeiten haben die deutschen Fürsten thätigen Anteil am deutschen Kunstschaffen genommen. Abgelenkt wurde ihr Interesse schon im 17. Jahrhundert durch eine neue Musikgattung, die so recht für den Hof erfunden schien, da sie dem Auge gleichermafsen wie dem Ohre schmeichelte — nämlich durch die Oper, die ums Jahr 1600 in der Stadt der Medicäer entstanden und sich in Italien fröhlich entwickelt hatte. Diese italienische Oper wird das Schofskind der Fürsten, die von der deutschen Musik nichts wissen wollen. Letztere »halten sie für trocken und steif oder für blofs gelehrt wie die Kompositionen *Bachs*«; die deutsche Oper, die allmählich aus dem Singspiel, dem Melodrama und der Operette herausgewachsen ist, erscheint ihnen gering und barbarisch, höchstens für das Volk gut genug: wie die deutsche Sprache, so gilt auch die deutsche Musik als gemein. Diese Anschauung beherrscht nicht nur das 17. Jahrhundert, sondern auch noch das achtzehnte. Unter ihr hatten am meisten die deutschen Künstler zu leiden, die Komponisten, Musiker, Schauspieler und Dichter. Sie standen abseits vom Bereiche der fürstlichen Gunst und durften zusehen, wie Ausländer sich in dieser sonnten, Gold und Ehren gewannen. Der geniale *Mozart* mufste sich elend von Stundengeben ernähren, während ihm sein italienischer Rivale *Salieri* vorgezogen wurde, die Hofkapellmeisterstelle erhielt und Gelegenheit hatte, sich nach allen Seiten hin auszuzeichnen.[1] »Die Ausländer nahmen so viel Raum ein, dafs die Deutchen keinen Platz mehr hatten.« Italien stellte die Musiker, Sänger und Sängerinnen, Frankreich die Tänzer und Tänzerinnen. Und mit diesen kam ein ganzes Heer von Glücksrittern vom Schlage eines Riccaut de la Marlinière, den uns Lessing in »Minna von Barnhelm« vortrefflich schildert. Es waren darunter Goldmacher, welche den Fürsten Unsummen kosteten, Geisterseher, die vom gröbsten Betruge lebten, Kosmetiker, die vorgaben, allerhand Mittel zu haben, um die Damen des Hofes jung und schön zu erhalten, Magnetiseure, welche durch Handauflegen und Streichen alle möglichen Krankheiten heilten.

Die beiden wichtigsten musikalischen Institute für den Hof waren die Hofoper und die Hofkirche, die aufs engste miteinander verbunden waren, indem die italienischen Sänger verpflichtet waren, nicht nur in der Hofoper, sondern auch in der Hofkirche zu singen, wodurch es sich denn auch erklärt, dafs die Kirchenmusik eben so sehr verwelschte als die Oper. Der Berliner Hof Friedrichs des Grofsen besuchte neben der italienischen Oper wohl noch das französische Schauspiel und die französische Operette am Gensdarmenmarkte, aber nie das deutsche Theater in der Behrenstrafse. Das mufste ohne Unterstützung des Hofes leben, während man für die italienischen Aufführungen Unsummen verschwendete. Wie in Berlin, so war es auch an den Höfen von Dresden, Wien, München, Cassel, Braunschweig. Herzog Karl Eugen in Stuttgart brachte sich und sein Land durch seine unsinnige Verschwendung für die italienische Oper in arge Geldnot. Wenn uns erzählt wird, dafs seine ersten Sänger, Sängerinnen und Ballerinen in herzoglichen Equipagen fuhren und täglich 6 Couverte aus der Hofküche erhielten, dafs er nach einer Aufführung der Oper »Semiramis« allein für 15000 fl. Geschenke verteilen liefs, so begreifen wir, dafs

[1]) Naumann.

seine Kasse leer wurde und das Volk unter seiner Regierung seufzte.

Suchen wir nach den Gründen für das undeutsche Verhalten der Fürsten in Bezug auf die Musikpflege in jener Zeit, so ergeben sich solche, die zugleich auch zum Teil als Entschuldigung für sie dienen können.

Zunächst mufs man bedenken, dafs die welsche Oper mit ihrem Pomp und Glanz gegen das bescheidene deutsche Singspiel zu sehr im Vorteil war: es ist menschlich, dafs die Höfe jener mehr Aufmerksamkeit schenkten als dieser. Als später die deutsche Oper der italienischen gleichgekommen, war die Macht der Gewohnheit bereits so stark, die Vorliebe für Italien so eingewurzelt, dafs man nicht mehr von ihr lassen mochte. Zu dem kommt, dafs man die Bühne nicht als eine Anstalt ansah, in der der Geist der Nation kräftig zum Ausdruck kommen kann, sondern im grofsen und ganzen »als ein kostbares Spielding für vornehme Hände« wie *Devrient* sagt; die Fürsten wufsten gar nicht, wie sie sich versündigten, dafs sie die Bühne undeutsch werden liefsen! Empfanden sie doch kaum den Gegensatz zwischen ihrer welschen Bühne und dem deutschen Geiste, da sie ja selbst den letzteren durch eine undeutsche Erziehung entfremdet waren. Der Prinz hörte und sprach am Hofe und in den Familienkreis französisch, bewunderte in der Hofoper die italienische Sprache, in der Kirche wurde ihm, wenn er katholisch war, lateinisch vorgebetet, die deutsche Sprache hörte er nur vom gemeinen Volke. Wo sollte da sein Verständnis für deutsches Wesen und deutsche Kunst herkommen? Friedrichs des Grofsen Ausspruch, er wolle sich lieber eine Arie von einem Pferde vorwiehern lassen, als eine Deutsche zur Primadonna haben, charakterisiert treffend das Ansehen der deutschen Künstler bei einem deutschen Hofe.

Dafs später einzelne Fürsten auch dem deutschen Theater einiges Interesse zuwenden, können wir nicht hoch anrechnen, denn es erscheint immer wie ein Almosen, was sie der deutschen Kunst hineinwerfen im Vergleich zu dem, was sie für die italienische thun.

Hans Werner.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 15. Februar. Es hat sich auf musikalischem Gebiete während der letzten Wochen viel, zum Teil recht Erfreuliches, ereignet. Sangen und spielten auch Männlein und Fräulein genug, die besser gethan hätten, das Geld für die Saalmiete noch auf ihre Ausbildung zu verwenden, sie sollen wenigstens an dieser Stelle für ihre musikalischen Frevel nicht büfsen. — Ich beginne mit der Oper. Fast alle Last des Dirigierens liegt Herrn Dr. *Muck* ob, denn *Sucher* ist oft leidend, *Weingartner* aber, dessen Urlaub allerdings abgelaufen ist, kehrte doch nicht in seine Stellung zurück, kam vielmehr um seine Entlassung ein, *Gilles* Vertrag wurde gelöst, und wenn thatsächlich *Anton Seidl* unser neuer Kapellmeister würde, so müfste er doch erst die Reise von Amerika hierher machen. Der als Opernleiter ebenfalls sonst thätige Musikdirektor *Wegener* hat den gefährlich erkrankten Chordirektor *Schuster* zu vertreten, und so bleibt nur der Balletdirigent *Steinmann* als Aushilfe für die Oper. — Zu Kaisers Geburtstag ging des biederen *A. Lortzing* »Zar und Zimmermann« neu ausgestattet in Scene. Geschmückt war das Haus; die Mitglieder der kaiserlichen Familie und die anwesenden fürstlichen Gäste safsen in den Logen, die Würdenträger des Reiches, die höchsten Vertreter des Heeres und ihre Damen nahmen die übrigen Plätze ein. — Die Bühne bot einen überraschenden Anblick durch die Schiffswerft in Saardam mit den im Bau begriffenen Riesenfahrzeugen; der Festplatz des zweiten Aktes war reizvoll hergerichtet, und die neuen echten Gewänder und Hauben der Holländer halfen das Bühnenbild anheimelnd gestalten. Die Handlung der Oper erscheint uns jetzt wohl etwas hausbacken, aber die Musik ist noch frisch und in ihrer Art auch von keiner neueren übertroffen. Wer das deutsche Singspiel aus der letzten Zeit des vorigen Jahrhunderts kennt, der weifs, dafs unser guter *Lortzing* den Dittersdorf und den Schenk wohl studiert hat. — Den Bürgermeister sangen als Gäste nacheinander Herr *Nebe* mit schauspielerischer Tüchtigkeit, aber ohne des Basses Fülle und Farbe, dann Herr *Knüpfer* mit natürlichem Humor und klangreicher Stimme. — Diese deutsche Oper bildete das erfreuliche Vorspiel zu einem anderen heimischen Werke von Bedeutung, dem »Bühnenspiele« — so nennen es seine Verfasser — »Lobetanz« von dem Dichter *O. J. Bierbaum* in München und von dem dortigen Musikprofessor *L. Thuille.* — Mit Tannhäuser hätte ich sagen mögen: »Wie Traum war mir's, was meinem Ohre lange fremd.« Das war wieder deutsches Empfinden, das waren deutsche Weisen! Keine verworfenen Weiber, keine verlumpten Männer, kein Dolch und kein Gift, auch nicht das unangenehm peinigende, durchaus nicht dramatische Unglücksleben eines »Evangelimann«. — Lobetanz ist ein Spielmann, der ein traurig Königskind durch seine süfsen Töne froh macht. Das gilt als Zauberei, und er wird verfolgt. Da trifft ihn die Prinzessin im Walde, und ein Herz erschliefst sich dem andern. Der König überrascht sie; jetzt greift man den Zauberer und wirft ihn ins Gefängnis. Nun soll er gehängt werden; im Galgenhumor führen mitgefangene Verbrecher einen Totentanz auf. Der Henker holt Lobetanz zum Hochgericht, und das tot scheinende Königskind wird herbeigebracht. »Mutterl, du fernes — ruft er da aus — nun hilf deinem Jungen!« und bittet den König, ihn entfesseln zu lassen, er allein könne das Kind lebendig machen. Beim ersten Geigentone schlägt es die Augen auf, und bald fliegt es dem zum Galgen Verurteilten in die Arme. Er geigt den Maientanz, da werden die Klagelieder zu Lustgesängen, die Jungfrauen schleudern die Trauerschleier fort, die Pikeniere reifsen den Flor von den Waffen, und alles tanzt, der König an der Spitze, ins Schlofs zur Hochzeit. — Das ist ein schlichtes, aber liebliches Märchen, und noch manche hübsche Einzelheit enthält es, die ich nicht erzählte. Nun scheint es aber ursprünglich nicht für die Bühne gedacht, auf der einzelne Scenen doch anders wirken als beim Lesen. Über die Worte »schauriger Tanz« liest man so leicht hinweg, wie die Phantasie schnell darüber forthuscht, wenn es heifst: »der Henker holte ihn zum Galgen ab;« aber sieht man, wie unter tiefernster Musik eine Grabesgestalt mit »Turulu, turulu« einhertanzt, wie der blutrote Henkersknecht sein Opfer zum Hochgerichte führt, wo die zweite Hälfte des dritten Aktes spielt, so hat das, besonders nach den vorhergegangenen Scenen voller Blumen und Glück, etwas Bedrückendes. — Wird das naiv empfindende Publikum Gefallen an diesen Dingen finden? Dann ist das Glück der Oper gemacht. Für den Musikkundigen ist der letzte Akt der weitaus bedeutendste. Auch die beiden vorhergehenden enthalten edle, stets vornehme, meist feine Musik; aber es ist solche, die sich im Klange zu sehr an *Wagner* anlehnt, wie denn auch der Dichter ohne »Siegfried«, »Tristan« und »Parsifal« seine besten Scenen nicht erfunden hätte. Im dritten Akte hat derselbe den vielfach vorhandenen Märchenschlufs benutzt, der Tonsetzer aber ist da selbständig und wächst über den Dichter hinaus. Er hat zwar nicht viel melodische Erfindung, ist aber sehr geschickt in der musikalischen Arbeit. Sein Zauberlied müfste anders sein: es zerflattert in modulierenden Phrasen. Als einen grofsen Fehler erachte ich das Hinüberspringen vom Gesange auf die Sprache. In der Oper ist die Sprache lediglich Musiksprache, d. h. Gesang. Der hebt die Rede in eine höhere Sphäre. Und gerade, wo das Höchste auszudrücken ist, läfst *Thuille* seinen Helden fallen: da mufs er sprechen, wie wir armen Alltagsmenschen es auch thun. Wir sind doch über die Arienoper hinweg! Das Zwiespältige des gesprochenen und des gesungenen Wortes erkannten ja die Opernkomponisten schon früh und erfanden das Secco-Rezitativ. *Rich. Wagner* aber lehrte das Wort organisch in den

Musikbau eines Werkes einzufügen. — Indes es ist, wie eine Krankheit der Zeit, wenn jetzt so mancher, selbst *E. Humperdinck*, zum höchst unangenehmen Melodrama zurückkommt, das »längst man vergessen geglaubt«. — Mit Herrn *Naval*, der ein guter Lobetanz, und Fräulein *Dietrich*, die eine weniger gute Prinzessin war, hatte die neue Märchenoper einen hübschen Erfolg.

Der »Philharmonische Chor« (Dirigent *S. Ochs*) brachte an einem Abende drei gröfsere Chorwerke zum erstenmale. »Sylvesterglocken« von *M. Kalberk*, Musik von *H. Koefsler*, ist als ein »weltliches Oratorium« bezeichnet. Für die hübsche, aber pessimistische Dichtung ist mir die Musik zu »schön«, nicht eindringlich genug; die Stimmen aber sind gut geführt, und die Klangwirkung ist, da das Stück auch wirksam orchestriert wurde, namhaft. — Talent scheint aber doch mehr in dem Werke des Schweden *W. Stenhamer* zu stecken; obschon es sich noch zu sehr an *Wagner* anlehnt. Es heifst »Snöfrid« und führt uns einen jungen Helden vor, der die Lockungen eines glanzvollen Lebens verachtet, weil es ihn nach Kampf und Ehre gelüstet. Die Musik ist bestimmt und knapp im Ausdruck und wächst immer aus der Dichtung hervor. Neben den Anlehnungen tritt schon manches Selbständige auf. — Ein »Neckreigen« für Chor und Orchester von *Arnold Mendelssohn* war ziemlich unbedeutend. Er heifst »Der Hagestolz«, und man hat ihn sich so zu denken, dafs die Paare, welche einen Reigen ausführen, den Unbeweibten im Vorübergehen verspotten. Aber der Reigen ist nach einer *Weber*schen Figur gebildet (aus »Preziosa«), und der Spott ist matt. — Die »Singakademie« machte uns mit einem neuen Werke *Franz Wüllners* bekannt, einem »Tedeum« für Chor und Orchester, das in erfreulicher Weise kirchlichen Charakter trägt, obschon es sich frei in der Form bewegt. Den Singstimmen stellt es eine nicht ganz leichte Aufgabe, ist aber auch klanglich recht wirksam. — Ein Konzert mit eigenen Kompositionen gab der uns als Pianist bekannte *J. Wieniawski* aus Warschau, aber es erschien als ebenso wenig bedeutend, was er zu bieten hatte, wie das, was wir von dem Berliner Tonsetzer *O. Herbig* hörten. — Dagegen war der »Komponistenabend«, den der in Paris lebende *R. Mandl* veranstaltete, im ganzen erfreulicher Natur. In einer dramatischen Legende von *A. Sylvestre* und *E. Morand* »Griseldis«, die sich als eine Art Suite für Orchester (dem sich gelegentlich auch die Orgel und ein Chor gesellen) darstellt, sprach sich neben Geschick in der musikalischen Arbeit auch eine gewisse Selbständigkeit aus. Es war eine Melodik vorhanden, die anspricht. Doch Lieder desselben Komponisten gefielen kaum, eine Ouverture war unbedeutend. — Neu war auch ein »Tanzgedicht« für Orchester von *F. Pfohl*, welches das Philharmonische Orchester spielte. Es ist »Graziella« betitelt und kann als freundlich ansprechendes Werk bezeichnet werden. Wäre es kürzer und hätte der Autor diese Graziella nicht mit zu viel Instrumentalblüten verzieren wollen, es gefiele wohl noch mehr. — Und endlich brachte die königliche Kapelle neue Variationen für Orchester über ein Thema von *F. Schubert* von *R. Heuberger*. Sie sind die Bekundung eines sicheren Könnens und auf das Edle gerichteten Sinnes. Viel mehr ist ja in dieser Form nicht zu zeigen. Die Instrumentierung allerdings hätte mannigfaltiger sein können.

Zwei Sängerinnen aus Paris werden auf die Berliner nicht gut zu sprechen sein. Frau *Renée Richard*, früher ein geschätztes Mitglied der »Grofsen Oper« — es sind fast zwanzig Jahre seitdem vergangen —, kündigte hier ein Lieder- oder vielmehr Arienkonzert an, zu dem der Eintrittspreis auf 20, 15, 10 M für die drei ersten Plätze festgesetzt war. Das zahlt ein Berliner doch nicht, trotz aller Reklame. Der Saal war denn auch von einem sehr gemischten Publikum besetzt. Gewifs war die Dame einst bedeutend; an der grofsen Stimme, an dem lebendigen Vortrage merkt man es noch. Dafs sie Brusttöne wie ein Mann bildete, mochte hingehen; aber sie sang beständig um einen Viertelton, oft noch mehr, zu tief. — Und dann kam das Merkwürdige! Ihre letzte Arie — der Koloraturgesang der alten Anabaptistenmutter *Meyerbeers* — war eine Leistung ersten Ranges; rein, gewandt, eindringlich. — Fräulein *Marcella Pregi* hatte hier früher in der grofsen Philharmonie gesungen und nicht gerade mifsfallen. Nun trat sie im kleinen Bechsteinsaale auf, und da sah man ihr geziertes Wesen und ihr anspruchsvolles Gebaren, da hörte man deutlicher die gequetschten und die gewaltsamen Töne, die fehlerhafte Aussprache und den gemütslosen Ausdruck, und — obschon ihr ein Teil der Hörer schallenden Beifall spendete — ihr zweites Konzert mufste aus Mangel an Teilnahme abgesagt werden. — Als recht talentvolle Geiger erwiesen sich drei neue jugendliche Erscheinungen: *Adele Sandtner*, *Eugen Adorjan* und, beide trotz seiner Jugend weit überragend, *Jascha Sufsmann*. Rud. Fiege.

Leipzig. »Iphigenia auf Tauris«, für fünf Solostimmen, Chor und Orchester von *Theodor Gouvy* füllte das 13. Gewandhauskonzert aus unter trefflicher Mitwirkung der Sopranistin Frl. *Meyerwisch* aus Berlin, der Altistin Frl. *Käthe Handtke*, der Herren Opernsänger *Moers* und *Schelper* aus Leipzig. Das Werk, in den Hauptzügen an *Mendelssohn*sche Vorbilder sich anschliefsend, nimmt auch bezüglich der Orchestration von neuzeitlichen Errungenschaften Notiz; der Chorsatz zeichnet sich durch leichten Flufs und ungetrübten Wohllaut aus; die Soli, mehr melodiös als durch schärfere Charakteristik von einander sich abhebend, sind dankbar; von prächtiger Klangwirkung ist das kurz vor dem Schlufs eingefügte Soloquartett; gröfsere Vereine sollten dieser »Iphigenia« Beachtung schenken.

Mozarts Geburtstag wurde acht Tage später würdig gefeiert mit einer entzückenden Vorführung der Es-Symphonie, um welche sich in schönem Wechsel gruppierten: *Mendelssohns* reizvolle Konzertouverture: »Die schöne Melusine« und *Rob. Volkmanns* stimmungsreiche, bei allem Phantasiereichtum doch ungemein formenklare zweite Symphonie (Bdur), die zu der pathetischen ersten (Dmoll) eine überaus anregende Ergänzung bildet.

Dafs die vorzügliche Altistin *Camilla Landi* ihre Programme allmählich auch mit deutschen Gesängen zu bereichern beginnt, nachdem sie rastlosem deutschem Sprachstudium mit ersichtlichem Erfolge obgelegen, macht ihrer Fortschrittslust sicherlich alle Ehre; *Liszts* »Der du von dem Himmel bist« beherrschte sie textlich wie musikalisch tadellos, während *Schumanns* »Schöne Fremde« ihr noch nicht recht in Fleisch und Blut übergegangen. Wundervoll sang sie Arien von *Gluck*, *Händel* (das berühmte »Largo« aus der Oper Xerxes«) und anderes in italienischer Sprache, in welcher sie auch eine Zugabe gewährte.

Im fünfzehnten Gewandhauskonzert am 5. Febr., ausgezeichnet durch die Anwesenheit Sr. Majestät des Königs Albert von Sachsen, machte *J. J. Paderewski* Furore mit dem *Chopin*schen (in der neuen *Burmeister*schen Instrumentation vorgetragene) Emoll-Konzert. In der Weise seines berühmten polnischen Landsmannes erblickt er seine Spezialität; er hat in der That bezüglich Chopinspiels zur Zeit keinen Rivalen, seit *Anton Rubinstein* nicht mehr unter den Lebenden weilt. Man jubelte ihm denn auch mehrere Zugaben ab, von denen er die As dur-Polonaise an manchen Stellen allzu cyklopenhaft zu bearbeiten schien, während er den cis moll-Walzer mit manch überraschenden Schattierungen versah.

Für *Beethoven* besitzt *Paderewski* offenbar kein tieferes Verständnis; das bewies er in der sechsten Kammermusik (ausnahmsweise im grofsen Saal des Gewandhauses), wo er sich an dem herrlichen, grofsen Bdur-Trio (Op. 97) mit der Manieriertheit und Verkehrtheit seiner Auffassung stark versündigte und hier wie weiterhin im *Brahms*schen Adur-Klavierquartett (Op. 26) aufser allen Zweifel stellte, dafs er zur Mitwirkung in Kammermusik nicht das Zeug hat. Aufser dem *Chopin*schen Fmoll-Konzert brachte der obenerwähnte königliche Festabend noch das Vorspiel zu den Meistersingern« und *Beethovens* cmoll-Symphonie. Einen höheren Kunstgenufs, als ihn die hinreifsende Reproduktion beider Werke allen bereiteten, kann man sich kaum denken: Grund genug, ihnen eine dankbare Erinnerung zu weihen.

Von den beiden jüngsten Opernneuheiten: »Der Strike der Schmiede« von *J. M. Beer* und »Das hölzerne Schwert«, Text und Musik von *Heinrich Zöllner*, hat die erste wegen ihres dunklen, sozialistischen Untergrundes und einzelner widerwärtiger Auftritte weniger angesprochen als die zweite, die sich einen ungeteilten Erfolg errang mit der unterhaltsamen Frische ihrer bisweilen ans Burleske streifenden, aber nirgends trivial werdenden Handlung und der ihr vollständig entsprechenden Musik, die einen leichteren graziösen Ton bevorzugt und mit Glück ein Originalgedicht des

Königs *Heinrich IV.* von Frankreich und einige allerliebste altfranzösische Gesänge zur Verstärkung des Lokalkolorits einflicht. Leider füllt diese Ober den Abend nur halb aus; aber trotzdem ist sie überall willkommen zu heifsen: wie sehr sehnt sich die deutsche komische Oper nach brauchbarem, lebensfähigem Zuwachs! Das »hölzerne Schwert« darf als solcher betrachtet werden. Beide Neuheiten waren in den Hauptrollen vorzüglich besetzt.

Eugen d'Alberts Künstlerschaft feierte im 8. Philharmonischen Konzert mit den beiden Esdur-Klavierkonzerten von *Beethoven* und *Liszt*, mehreren Solostücken von *Chopin* und *Tausig* (Zigeunerweisen) rauschende Triumphe. Die geringe Originalität der pomphaft orchestrierten »Hochzeitsmusik« aus seiner Oper »Gernot« giebt allerdings zu besonderen Lobeserhebungen nicht den geringsten Anlafs.

Im achten und neunten Lisztvereinskonzert in der Alberthalle heimste die vortreffliche Meininger Hofkapelle wiederum bestverdiente Lorbeeren ein mit der *Beethoven*schen Ouverture »Zur Weihe des Hauses«, den *Brahms*schen »Variationen über ein Haydnsches Thema«, der *Wagner*schen »Faustouverture«, ihr höchstes aber bot sie unter Generalmusikdirektor *Fritz Steinbachs* geistbelebter Leitung in *Liszts* »Faust«symphonie, die in der »Alberthalle« früher noch nie in solcher Abrundung zu hören gewesen.

Das sechzehnte Gewandhauskonzert, umrahmt von der interessanten *Berlioz*schen Ouverture zu »Benvenuto Cellini« und der *Brahms*schen Emoll-Symphonie (Nr. 4), mit *Schumanns* »Manfred«ouverture in der Programmmitte brachte dem vortrefflichen Violinisten *Jöne Hubay* aus Budapest reichlichste Ehren ein. Wenn es ihm auch nicht gelang, für ein akademisch korrektes, teilweise in Gelehrtheit prunkendes, aber recht gedankendürres Manuskriptkonzert seines Freundes *Hans Köfsler* (Komponist der »Sylverterglocken«) tiefere Sympathien zu erregen, so hinterliefs er mit der Schönheit und Ausdrucksfülle seines Spieles, das zugleich über eine aufserordentliche Virtuosität gebietet, um so nachhaltigere Eindrücke, vor allem in *Bachs* »Air« und in wirksamen Czarda-Scenen eigener Komposition, denen er auf stürmisches Verlangen als Zugabe noch ein *Bach*sches Violinsolo in musterhafter Ausführung folgen liefs.

Als umfangreichere Neuheit hatte der von Kapellmeister *Hans Sitt* geleitete und auf eine hohe Leistungsfähigkeit gebrachte Leipziger Lehrergesangverein seinem Programm zum zweiten Winterkonzert in der Alberthalle einverleibt *Arnold Krugs* weltliche Kantate »Fingal«, Dichtung von *Souchay*. Trotz sehr löblicher Ausführung konnte das Werk, weil es in der That wenig Anregendes und keinen einzigen Höhepunkt von durchgreifender Bedeutung enthielt, nirgends tieferen Eindruck erzielen. Es ist wohl *eine* der schwächsten Arbeiten des Hamburger Komponisten, der schon weit besseres geschaffen. Ein sehr empfehlenswerter, kraftvoller, von echtem kernigen Patriotismus getragener Männerchor ist das »Neu Teutsch Reiterlied« von Hermann *Rietsch:* es mufste denn auch auf stürmisches Verlangen da capo gesungen werden. Bernhard Vogel.

Barmen. In Barmen ist im vorigen Jahre ein Volkschor gegründet worden, der seine singenden Mitglieder aus allen Ständen der Bevölkerung hernimmt. Die Übungen haben im August begonnen, sie fanden wöchentlich zweimal statt und wurden durchschnittlich von 300—320 Sängerinnen und Sängern besucht. Als erstes Werk wurde *Haydns* Schöpfung aufgeführt.

Gotha. Die Volksvorstellungen im Hoftheater finden grofsen Anklang. Jedes Billet kostet 40 Pfg., die Plätze werden verlost. Also vollständige Gleichheit, wie es die Sozialdemokratie nur wünschen kann. Da es aber nun einmal im Theater, wie überall in der Welt, gute und schlechte Plätze giebt, so behaupten Leute, die den Zukunftsstaat nicht recht verstehen, in obiger »Gleichheit« liege viel mehr Ungerechtigkeit als in der sonstigen »Ungleichheit«, wo gute Plätze teuer und schlechte Plätze billig sind.

Dresden. Der Komponist *Franz Curti* starb in der Nacht zum 6. Februar.

Besprechungen neuer Musikalien und Bücher über Musik.

Nagel, Dr. **Willibald:** Geschichte der Musik in England. II. Teil. Strafsburg, Carl J. Trübner, 1897.

Auf das vorliegende Werk wurden wir aufmerksam durch einen Satz in *Eitners* Monatsheften für Musikgeschichte: »Neben *Ambros'* Musikgeschichte kann man ohne Übertreibung *Nagels* Werk als das bedeutendste musikgeschichtliche Werk der Gegenwart betrachten.« In der That zeugt der uns vorliegende II. Teil von so gründlichen Studien und einem ungewöhnlichen Darstellungstalent, dafs man nicht viel gegen den *Eitner*schen Satz sagen kann. Vor allen Dingen versteht es *Nagel*, auch den an sich trockenen Stoff so zu geben, dafs man ihn gern liest. Ein Beispiel seiner anregenden Schreibweise giebt folgender Satz über die Kompositionen *Dunstables*: »Das rhythmische Leben schlummert oft noch völlig, mehrfach verschlingen sich aber die melodischen Glieder zu schönen Gewinden, denen freilich, trotz des verhältnismäfsigen Wohlklanges, der ihnen eigen, doch noch das letzte, das den Kunstwert erst ausmacht, fehlt: das warmblütige, seelische Leben«. Und über *Purcell*, den gröfsten englischen Komponisten, schreibt er den Satz, nachdem er den Einflufs der französischen und italienischen Musik auf Englands Musiktreiben geschildert: »Welle auf Welle schlug über der englischen Kunst zusammen, sie ins Grab zu ziehen. Denken wir uns *Henry Purcell* inmitten all der mannigfachen fremden Einwirkungen als den letzten und gröfsten Vertreter der nationalen Kunst, so möchten wir ihn einem Felsen, der aus der tobenden Brandung machtvoll und unerschütterlich aufragte, vergleichen. Leider verbietet sein Leben aber diesen Vergleich.« Diese beiden Sätze geben nicht nur ein Bild von *Nagels* Schreibweise, sondern bilden auch gewissermafsen den Rahmen, in dessen Grenzen sich der Inhalt des Werkes bewegt — es behandelt die Zeit von *Dunstable* bis *Purcell*, also den wichtigsten Abschnitt nicht nur für die englische Musikgeschichte, sondern einen sehr wichtigen Abschnitt für die Musikgeschichte überhaupt. Ist das Buch auch in erster Linie für Musiker geschrieben, so wird es doch auch in der musikalischen Familie gern gelesen werden.

v. Fielitz, A.: Die Rache. Ballade von *Uhland* für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Wir halten den vorliegenden Text zur Vertonung wenig geeignet, immerhin hat er aber dem Komponisten Gelegenheit gegeben, sein nicht unbedeutendes Talent für Situationsmalerei, auch ohne Orchesterapparat, zu zeigen. Beim Vortrag der Ballade wird deshalb der Komponist und Klavierbegleiter mehr Lorbeeren ernten als der Sänger, ein Umstand, den man allerdings bei vielen Gesängen neuester Richtung mit in den Kauf nehmen mufs.

Briefkasten.

Herrn Dr. S. in B.: Gewifs hat jeder musikalisch Gebildete das Recht, auch über Richard Wagner zu kritisieren. Dr. *Reifsmann* hat es nur nicht mit der Achtung gethan, die man einem so hochbedeutenden Mann wie Wagner schuldig ist.

Herrn N. in S.: Ob Fräulein X. schön oder unschön gesungen und ob Herr Y. dreimal in Z. herausgerufen worden ist, interessiert unsere Leser gar nicht. Wenn sich Ihr Musikbericht nicht zur Beleuchtung eines allgemeinen Gedankens erheben kann, danke ich dafür.

Berichtigung: In No. II, Seite 22, Sp. 2, Linie 14 v. u. lies: Practica; Seite 23, Sp. 1, Linie 15 v. o. lies: einen; Seite 19, Linie 23 v. u. lies jene statt Tene; Seite 19, Linie 15 v. u. lies ernsten statt ersten.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

II. Jahrgang.
1898.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 4.
Ausgegeben am 1. April 1898.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Die Bedeutung des Männergesangs für unser öffentliches Musikleben.

(Kritik zur »Kritik unseres öffentlichen Musiklebens«.)

Von Prof. **A. Voigt.**

In Nr. 1 und 2 der Blätter für »Haus- und Kirchenmusik« hat Herr Dr. *Willibald Nagel*, in kunstkritischen Kreisen durch sein Buch: »Geschichte der englischen Musik« vorteilhaft bekannt, des Männergesanges als für das öffentliche Musikleben schädlich gedacht.

Wenn der verehrte Herr Doktor auch, wie er selbst sagt, keinen »Kreuzzug gegen den Männergesang« hat predigen, und wenn er auch dem »Volk« keineswegs seine Freude an jenem hat »beeinträchtigen oder gar zu benehmen« suchen wollen, so hat er doch den »Versuch« gemacht, »die Einsichtigen, die, welchen es Ernst mit ihrer Kunstliebe und Kunstpflege ist, aufzufordern, gegen das Überwuchern der Männerchörelei Front zu machen, als dessen — freilich unbeabsichtigtes — Ziel sich die immer weiter um sich greifende Indifferenz gegenüber unserem grofsen Besitze an wahrhaft schönen und erhabenen Tongebilden darstellt.«

Wenn man nun von »Überwuchern« hört resp. liest, so denkt man zuerst an Unkraut, das den eigentlich für das Land bestimmten Samen überwächst und unterdrückt, die im Auge gehabte Absicht des Landmanns also zu schanden macht. Woher das Unkraut auf den Acker kommt, diese Frage wollen wir zunächst unbeantwortet lassen.

Auf jeden Fall aber ist dagegen zu protestieren, dafs der Männergesang, oder wie Herr Dr. *Nagel* sich in seiner Art der Wortbildung auszudrücken beliebt, »die Männerchörelei« ein Unkraut sei. Im Gegenteil hat der Männergesang dieselbe Berechtigung, auf dem Boden des Gesanges zu erstehen, zu wachsen und zu gedeihen und Früchte zu tragen wie der gemischte Chorgesang. »Ich brauche«, um mit den Worten des Herrn Dr. *Nagel* selbst zu sprechen, »nicht weitläufig darauf aufmerksam zu machen, welche grofse kulturhistorische Mission der deutsche Männergesang erfüllt hat, als Deutschland ein wehrloses, vom Fluche der Zwietracht zerrissenes Staatengebilde war, als die politische Jammerseligkeit Tausende über das Weltmeer trieb, da war es das herzinnige deutsche Lied in der einfachen schmucklosen Form, das den Deutschen dem Deutschen in die Bruderarme führte, das mit seiner eindringlichen Schlichtheit in die Herzen die Sehnsucht nach der gemeinsamen Mutter senkte.« In der Bedeutung des Männergesangs für jene schaudervolle Zeit und der Erstehung einer besseren Zeit, für welche der gemischte Chor wenig, um nicht zu sagen gar nichts thun konnte, liegt eine Berechtigung des Männergesangs für die Vergangenheit. Darin stimmen wir mit Ihnen, Herr Doktor, vollständig überein und wollen deshalb auch gar nicht versuchen, dem Männergesang nach dieser Seite hin eine noch höhere Bedeutung zuzuschreiben, als Sie selbst thun.

Verwundern mufs es aber, wenn Sie mit derselben Feder, die das Lob und die Bedeutung des Männergesangs schrieb, das Todesurteil desselben und damit seine Existenzlosigkeit für die Zukunft dekretieren mit den Worten »das Moment, welches den deutschen Männergesang einst zu einem überaus wichtigen Faktor im beginnenden Innenleben des Deutschtums machte, hat heute kaum noch einige Bedeutung.«

Das beschränkende Beiwort »kaum noch einige« ist zwar gut gemeint, ändert aber an dem vernichtenden Urteile nichts. Glücklicherweise steht es auch mit dem Todeskandidaten nicht so schlimm, denn noch bestehen für den Männergesang grofse und erhabene Ziele, noch sind bedeutende und schwierige Aufgaben zu lösen.

Zuerst stehen die Männergesangvereine im Dienste der Bildung unseres Volkes.

Unsere jetzige Zeit bevorzugt die Pflege des Verstandes vor der des Gemütes. Und doch sollten wir, wenn wir anderswo den Willen zum rechten Thun lenken und leiten wollten, nicht nur den Verstand, sondern auch das Gemüt, welches bei den Entschliefsungen der meisten Menschen den Ausschlag giebt, eine sorgfältigere Pflege und liebevollere Leitung zu teil werden lassen. Nun ist die Gesangskunst, vor allen Dingen in ihrer innigen Verbindung mit der Dichtkunst, unter allen Künsten diejenige, welche am unmittelbarsten auf Gefühl und Gemüt einwirken kann, da sie diejenige ist, für welche das Volk, die grofse Menge, am empfänglichsten ist, vor allen Dingen aber, da sie die einzige demokratische Kunst ist, die einzige Kunst, in der der Einzelne, in der die ganze Masse der Bevölkerung mitwirken, als Künstler arbeiten kann.

Mit der Schule beginnt diese Arbeit, nach der Schule mufs sie fortgesetzt werden und da sind, mein verehrter Herr Doktor, die Männergesangvereine die rechten Fortbildungsschulen und zwar die glücklicheren und beneidenswerteren, da Lust und Liebe und freier Wille zum Besuche veranlassen und nicht Zwang und Strafe. Freilich gehören zu solchen Männergesangvereinen gebildete und für die gute Sache begeisterte Leiter, die durch eine passende Auswahl der Gesänge gesunde Nahrung des Gemütes und Gefühles diesen Vereinigungen zuführen, von der das Beste und Auserlesenste in Fleisch und Blut des Volkes übergeht und wirklich auch übergegangen ist. Manches Lied, das seinen Ausgang von den Männergesangvereinen nahm, ist nach Melodie und Wort ein unschätzbares Volkslied geworden und selbst in den Schulen zur Erhaltung eingeführt worden. Ich brauche wohl nur nach dieser Seite als schlagendes Beispiel an die »Wacht am Rhein« zu erinnern.

Aber nicht nur der Pflege des Gefühls und des Gemütes, sondern auch der des idealen Sinnes gegenüber dem grassen Realismus und dem überhandnehmenden Sinnengenusse unserer Zeit stellen sich die Männergesangvereine zu eifrigstem Dienste.

Wir sind keine Splitterrichter. Wir gönnen jedem Menschen die Freude, den Genufs, wir halten sogar einen heitern frischen Lebensgenufs für manchen förderlicher, als kränkelnde Kopfhängerei und düstere Weltanschauung, stehen aber entschieden jener Jagd nach Genufs, in der Beruf, Familie, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verloren geht, die unbefriedigt lassen mufs und zum Ekel und Elend führt, feindlich entgegen.

Auch hier ist des Liedes Macht die reinigende, vergeistigende und veredelnde Kraft, die manchen, der Haus und Hof, Weib und Kind, Amt und Ehre durch Welt und Genufs entfremdet worden war, für das Gute wiedergewinnt, durch Pflege des Gesanges den Sinn unseres Volkes auf das Ideale richtet und die Altäre der verderblich lodernden Sinnlichkeit zertrümmert. Solcher Gesang, wahrer echter Volksgesang, befördert, um mit *Nägeli*, dem »Vater des Männergesanges«, zu reden, die Humanität, er einigt, er kräftigt, schlingt Bande der Liebe und Freundschaft, regt edle Empfindungen an, bildet, bessert und führt Tausende vom Wege der Thorheit und des Lasters in die Arme der Tugend.

Hand in Hand aber mit dieser Aufgabe geht die andere: echt nationale Gesinnung und Begeisterung für die Einheit, Gröfse und Herrlichkeit unseres Vaterlandes zu erhalten, zu erwecken, zu stärken und zu wahren.

Wohl ist unser Vaterland einig und grofs, Blut und Eisen, Schwert und Hammer haben uns zusammengeschmiedet und uns stark und geachtet nach aufsen gemacht.

Aber trotzdem und alledem Feinde in und vor den Thoren des Reiches. Da gilt es scharfen Auslug und getreue Wacht zu halten und bereit zu sein zur Abwehr. Und da steht als getreuer und zuverlässiger Wächter in finsterer Mitternacht das deutsche Lied. Und das singt und sagt und klingt und klagt von den Zeiten der Schmach, der Erniedrigung, des Verfalls, von jenem flachen und haltlosen Weltbürgertum, von jenem schamlosen Buhlen mit anderen Völkern, von jener Sucht nach Ausländerei, welche uns lächerlich und verachtet machte; das zerschmettert alles Süfsliche, Weichliche und Überreizte, das preist aber auch in gewaltigen Klängen das Wahre, Starke, Kräftige, Einfache, Schlichte, Natürliche, das echt Deutsche, damit in ihm im Volke die Liebe zu Haus und Hof, zu Weib und Kind, zu den Thaten der Väter, die ihn zu gleichem Thun begeistern sollen, in das Herz gesungen werden. --

Und dazu ist und bleibt das zweckentsprechendste Mittel der Männergesang. Der Männer Herz und Kopf wird am ersten und am meisten von diesen Gedanken bewegt und erregt, sie sind auch am

ersten berufen, diesem durch das Wort und den Gesang Ausdruck zu geben.

Welches Volksfest, welches patriotische Fest können wir uns denken, ohne den erhebenden, verherrlichenden, begeisternden Gesang. Dessen Glanz und Herrlichkeit, dessen Macht der Rede erhält durch den Gesang seine richtige Vorbereitung, seinen tieferen ergreifenden Abschlufs.

Und die Macht des Liedes, des Männergesangs, wird auch den Geist der Zwietracht, der Verbitterung, des Hasses bannen und den Geist der Versöhnung und der Einigkeit auf den Thron setzen.

Wie der deutschen Männer Klage und Frage: »Was ist des Deutschen Vaterland« mit der Antwort: »Das ganze Deutschland soll es sein« in Erfüllung ging, wie der echt deutsche Männergesang: »Es braust ein Ruf wie Donnerhall« zum Volksliede wurde und uns einmütig zum entscheidenden gewaltigen Kampfe gegen den Erbfeind und zur Einheit nach aufsen führte, so soll und mufs das deutsche Lied auch Einigkeit im Innern bringen, der Gedanke »dem Vaterland« mufs all unser Denken und Thun zusammenfassen und mahnend und segnend im Liede allezeit uns erklingen.

(Schlufs folgt.)

Über katholische Kirchenmusik.

Von **Dr. Max Zenger**.

(Fortsetzung.)

Von dieser Zeit an verzieht sich das Wirken der italienischen Komponisten (wie auch der Sänger) in gröfserem Mafsstabe als bereits seit anderthalb Jahrhunderten nach Frankreich, England, Rufsland, vorzüglich aber nach Deutschland, dessen Fürsten seine schaffenden und ausübenden Musiker früher aus vernünftigen Beweggründen, später aber, jedenfalls das ganze 18. Jahrhundert hindurch, mit schwerem Unrecht auf Kosten der vernachlässigten Deutschen, aus Italien bezogen. Dadurch geriet die damals überall gut bestellte deutsche Kirchenmusik — im Süden die katholische, im Norden durch die halb zu Italienern gewordenen *Hasse* und *Graun* selbst die protestantische — in dringende Gefahr, das Wesen der bereits im Verfall begriffenen Opera seria in sich aufnehmen zu müssen. Jene beiden zwar hoch talentierten deutschen Meister sind markante Beispiele dafür, dafs zu jener Zeit die deutschen Musiker, um bei den Höfen zu Geltung und Ansehen zu gelangen, ihre Ausbildung in Italien nehmen, sich völlig italienisieren lassen mufsten. So war in Süddeutschland, wo bereits überall derselbe Grundsatz herrschte, namentlich Wien »eine wahre Italienerkolonie und das Eldorado aller ruhm- und beutelustigen Maëstri, Castraten und Instrumentisten«, und hätte nicht der brave *Joh. Jos. Fux*, der gelehrte Verfasser des »Gradus ad Parnassum«, der sich durch seine Tüchtigkeit die Achtung und persönliche Gunst dreier Kaiser (Leopolds I., Josephs I. und Carls VI.) erwarb, der Verwässerung des Geschmackes Einhalt gethan, indem er einenteils durch sein solides Beispiel günstig auf Caldaras, seines Vicekapellmeisters, Opernkomposition einwirkte, andernteils Messen, Motetten, Vespern, Gradualien, Hymnen etc. von musterhaftem kontrapunktischem Satze schrieb und eine Masse vorzügliche Schüler heranbildete, so wäre die Kirchenmusik der Kaiserstadt durch den verlotternden Einflufs der Italiener alsbald wohl auf ein tieferes Niveau herabgesunken, als auf welchem sie die beiden Haydn und Mozart übernahmen.

Eine eingehendere Betrachtung verdient die Geschichte der katholischen Kirchenmusik am bayrischen Hofe, wo viele italienische Meister, und manche derselben mit Recht, zu grofser Thätigkeit und Wertschätzung gelangten, doch war daselbst das Motiv für Berufung fremdländischer Musiker von vorneherein das fromme Streben der Herzöge, durch Pflege der denkbar besten Kirchenmusik ein gottgefällig Werk zu thun. Ward dieses edle Streben auch vom Jesuitenorden, der den bayrischen Thron zum Bollwerk gegen den Lutheranismus ausersehen hatte und als solchen in der Folge gehörig auszubeuten verstand, wohl ad notam genommen und geleitet, so kann man dazu vernünftig und vergnügt non olet sagen; denn das Ergebnis war für den Hof ein höchst ehrenvolles, für die katholische, und schliefslich für die deutsche Kirchenmusik überhaupt, ein grofsartiges. Schon zu Luthers Lebzeiten (von 1530 bis nach 40) hatte *Ludwig Senfl* aus Zürich (oder Basel), dessen motettenartige Chorsätze durch ihre kunstvollen Stimmenkombinationen den für solche Musik begeisterten Luther so sehr entzückten, dafs er ihn zum Mitarbeiter in der Feststellung des neuen Kirchengesanges berief, dem bayrischen Hofe als Kapellmeister gedient; eben dieses Verhältnis zum Reformator scheint seine Münchener Beziehungen gelöst zu haben. Von *Orlandus Lassus* nimmt man an, dafs sein Genie nach langem Herumziehen in der Welt erst, als er in München unter Albrecht V. (1550—79) sefshaft geworden, sich zu der Höhe, um derentwillen er verehrt wird, emporgeschwungen habe, vorzüglich durch Anregung der unter seiner Leitung stehenden Kapelle, von welcher *Mich. Prätorius* im Syntagma musicum meldet, »dafs vor der Zeit zu München am Fürstlichen Durchlauchtigkeit zu Bayrn Hoff,

zu des fürtrefflichen weitberümbten Musici, Orlandi de Lafso zweiten die Music daselbst von 12. Bassisten 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Capellknaben, 5 oder 6 Capunern oder Eunuchis, 30 Instrumentisten, vnd also in die 90 Personen stark bestelt gewesen sein sol.« Im übrigen zierten den Kapellendienst am bayrischen Hofe (siehe *Fr. M. Rudhart,* Gesch. der Oper am Hofe zu München) auch andere bedeutende Männer jener Zeit, wie *Cyprian de Rore, Ivo de Vento, Massimo Trojano, Sim. Gatti, Franc. Venerolo* etc. Im 17. Jahrh. war es der (1628) in Gaimersheim bei Ingolstadt geborene *Joh. Kaspar Kerl,* welcher als Münchener Kapellmeister und Komponist für die dortige Oper die einzige Ausnahme unter lauter Italienern bildete. Seine nächsten Amtsnachfolger waren der grofse *Gius. Ercole Bernabei* aus Caprarola im Kirchenstaat (geb. 1620) und sein Sohn *Gius. Antonio Bernabei.* Dann folgte *Agostino Steffani,* ein echter Abkömmling der altrömischen Schule, geb. 1655 zu Castelfranco im Venetianischen, welcher, in München erst von *Kaspar Kerl,* dann von *Ercole Bernabei* unterrichtet, in der Oper Tüchtiges, in der Kammer- und Kirchenmusik aber Unvergängliches geleistet hat, Schöpfer einer neuen Kunstform, des Kammerduetts, war und als Lehrer Händels eine besondere historische Bedeutung beansprucht. Ihm folgten die nach der Oper gravitierenden Kapellmeister *Pietro Torri, Giovanni Porta, Giov. Ferrandini* und eine Reihe anderer Italiener, bis endlich mit *Peter Winter,* der ein berühmter Opernkomponist, aber gerade in der Kirchenmusik kein Held war, das Regiment an die Deutschen abgegeben wurde. Alles in allem steht fest, dafs der bayrische Hof, wenn auch nicht jede seiner Ernennungen den gehegten Erwartungen entsprochen haben mag, um die Erhaltung der katholischen Kirchenmusik in Deutschland, soweit sie eben im Bereiche der Möglichkeit lag, sich ein unvergängliches Verdienst erworben hat.

In Dresden, wo man um Mitte des 16. Jahrhunderts zur Besetzung der chursächsischen »Cantorei«, ähnlich wie in München wegen Mangels genügender deutscher Kräfte, nach Ausländern, wie z. B. *Matthaeus le Maistre,* einem Niederländer, und *Antonius Scandellus* aus Brescia greifen mufste, wich die katholische Kirchenmusik von da an selbstverständlich der lutherischen Liturgie, bis ihr eine der grofsartigsten Schöpfungen, deren sie sich rühmen kann, von einem Protestanten, unserem grofsen *Seb. Bach,* zum Geschenk gemacht wurde, — die hohe Messe in Hmoll. Den Stil dieses von glühender Frömmigkeit durchdrungenen, gottbegnadeten Werkes nennt man, als von *Bach* kommend und mit seinem ganzen übrigen Schaffen in unzertrennlicher Beziehung stehend, allgemein einen »protestantischen«; er ist aber nach seiner überaus kernigen und charaktervollen Zeichnung, welche so anheimelnd an die Linien eines Albrecht Dürer und Lucas Kranach erinnert, mit gröfserem Rechte »deutsch« zu nennen, — das tiefe germanische Element, welches in keines anderen Meisters Schaffen so rein und unmittelbar hervordringt, wie in jedem Takte dieses schlichten Thüringers, tritt hier in die Schranken für die Glaubenslehre der alten Kirche, deren ja auch sein evangelisches Gewissen sich freut, mit allsiegender, göttlicher Begeisterung. Was die Mittel dieses Stiles betrifft, so sind diese ebenso wie die des *Händel*schen Oratoriums dem damals allgemein gewordenen konzertierenden und dramatischen Stile entnommen, welchen zuerst *Mich. Prätorius* durch beabsichtigte Nachahmung, dann *Heinrich Schütz* auch durch persönlichen Verkehr mit *Andrea Gabrieli* und wahrscheinlich *Monteverde* der deutschen Tonkunst vermittelt haben, und welchen zunächst *Reinhard Kaiser,* der hauptsächlichste Komponist der Hamburger Oper, theatralisch zur Anwendung gebracht hat. Aber *Händel* und *Bach,* jener in seinem Oratorium, dieser in seiner Kirchenmusik, haben mit Tilgung jedes profanen Scheines diesen Stil veredelt, vertieft, man darf wohl sagen: geheiligt. Leider ging der von den Dioskuren ausstrahlende Segen, der, wenn er verstanden worden wäre, auch der katholischen Kirchenmusik in Deutschland einen kräftigen Halt hätte geben können, gröfstenteils verloren. *Händels* Licht leuchtete den Söhnen Albions, und von all seinen Oratorien erlebte zunächst nur sein »Messias« das ganze 18. Jahrhundert hindurch einige wenige Aufführungen in Deutschland. Und wie *Bach* bei Einreichung seines Meisterwerks im Kabinette Augusts des Starken seines Zweckes verlustig ging (indem er den erhofften moralischen Schutz gegen seinen kargen Leipziger Stadtrat nicht erhielt!), wurde die Messe weder zu seinen Lebzeiten, noch lange nach seinem Tode — mit Ausnahme von ein paar liturgisch passenden Stücken in einer protestantischen Kirche zu Leipzig — aufgeführt. Die Doppelgrofsmacht Graun-Hasse war damals die alleinherrschende in Deutschland; man nannte sie zehnmal, ehe man *Händel* oder *Bach* einmal zu nennen der Mühe wert fand. Während aber die protestantische Kirche sich gegen die Infektion von seiten der Oper, welcher auch ihre Musik fort und fort ausgesetzt war, dadurch wehren konnte, dafs sie die Kunstmusik immer mehr einschränkte und dem Choral, dem Gemeindegesang das Übergewicht verlieh, war dagegen die aktive katholische Kirchenmusik, nachdem sie dem Treiben des Italianismus immer ausschliefslicher anheimgefallen, der äufsersten Verflachung nahe, als ihr drei Meister von deutschem Herkommen und deutschem Geiste, zu denen sich noch gleichzeitig ein vierter in Frankreich gesellen sollte, wieder ein neues pulsierendes Leben gaben, welches jedoch leider nicht von langer Dauer sein sollte.

Die drei Deutschen waren *Joseph Haydn* und

sein jüngerer, als Kirchenmusiker aber gröfserer Bruder *Michael Haydn*, und *W. A. Mozart.* Der Meister in Frankreich, von Geburt Italiener, ist *Maria Luigi Cherubini*, zu Florenz im September 1760 geboren. Die heutige »Kritik« weifs über die Kirchenmusik dieser Viere des vornehm Absprechenden viel zu sagen, namentlich ist es die Weisheit der Cäcilianer, welche dieselben schon in genereller Verfolgung alles Orchestralen in der Kirche geradehin in Acht und Bann erklärt wissen möchte, — sie beweisen es durch prinzipielle Ausstofsung derselben aus ihrem Repertoir. Aber dieses Anathem, welches sich das Ansehen aufrichtigen Puritanismus geben will, während man seine wahren Beweggründe doch kennt, stellt sich ganz aufserhalb des geschichtlichen Bodens, indem es alles übersieht, was dem Wirken dieser Meister teils zur Entschuldigung, teils zu Verdienst und Ruhm gereicht. Einer Entschuldigung mag ja wenigstens in den Augen wirklicher Puritaner im alten kirchlichen Sinne der konsequente und üppige Gebrauch einer malerischen Instrumentalbegleitung, die z. B. in *Cherubinis* Requiem bis zur Anwendung des Tamtam geht, allenfalls bedürfen. Die ist aber durch ein langes Herkommen, eine lange Entwickelung, wie in obigem darzuthun versucht wurde, gegeben. Die Instrumentalmusik war schon seit Beginn des 18. Jahrh., ja schon früher ein von beiden Kirchen sanktioniertes Ausdrucksmittel (selbst der Hamburger Kirchenstreit endete mit dem Sieg der musikalischen Partei), und in der katholischen Kirche hat man von einem Verbote wider die Instrumentalmusik niemals gehört.

Die oben angeregte generelle Frage, ob wir den lieben Gott nur mit den Mitteln einer vergangenen Zeit oder vielmehr auch mit Mitteln der Zeit, in der wir leben, verehren dürfen, ist also im 18. Jahrh. von seiten der Kirche — nach dem Grundsatz: qui tacet, consentire videtur — im letzteren Sinne entschieden worden, und jedermänniglich, ob Laie oder Priester, erfreute sich des herrlichen Zusammenklangs des Vokal- und Instrumentalkörpers, der unmittelbaren Wirkung tiefer und doch das Mafs nicht überschreitender Charakteristik auf sein Empfindungsvermögen, der gewaltig dahinbrausenden Fugen, kurz der vollkommenen Musik, welche diese Meister glaubensfreudig als Geschenk ihres Genius dem Altare weihten. Mag *Palestrinas* Gesang das einzige Muster des katholischen Kirchenstiles sein, eine vollkommene Musik wird sie darum kein Einsichtiger nennen. Diese ist erst durch *Händel* und *Bach*, speziell den letzteren als den Begründer der modernen Instrumental-, d. i. der absoluten Musik, in die Welt gekommen. Dafs diesen beiden an Gewalt und Feinheit der kontrapunktischen Kunst jeder der Viere, wenn es galt, gewachsen war, ist schon eines der Momente, worüber nur die äufserste Kurzsichtigkeit geringschätzend hinwegsehen kann. Denn wie der Kontrapunkt, sofern nicht auch er als Selbstzweck erscheint, das Fundament aller Musik ist — wir haben ja gesehen und sehen es täglich, in welche Zerfahrenheit diese gerät, wenn sie sich nicht auf diese Basis stützt — so mufs er ganz besonders das unveräufserliche Eigentum, das stets blanke Rüstzeug der Kirchenmusik sein und bleiben. Wie sich die beiden *Haydn* dieses oberste Kunstmittel in diesem Grade der Vollkommenheit aneigneten, ist jetzt noch, wie leider das meiste in ihrem Lebensgange, nicht aufgeklärt. Ihr weder bedeutender noch sonderlich besorgter Mentor war Kapellmeister *Reiter*, Direktor des »Kapellenhauses« zu Wien, dem die Brüder, einer nach dem andern, eine Zeitlang als Zöglinge angehörten. Sein Name wäre ohne diese Beziehung zu jenen wahrscheinlich nicht auf uns gekommen. Beide scheinen sich in jenem Institute mehr durch Selbststudium am *Fux*schen Gradus ad Parnassum, und indem ihnen später aber Werke von *Bach* und *Händel*, aber auch *Graun* und *Hasse* in die Hände fielen, gebildet zu haben. *Joseph* mufste sich durch zeitweises Studium bei *Porpora* dessen Opernstil anbilden und von diesem, was ja nicht zu leugnen ist, seine Kirchenmusik beeinflussen lassen; *Michael* blieb zum Vorteil der letzteren von beidem verschont und verlegte sich darum mit um so gröfserem Erfolge auf diese allein. Wenn er aber darin seinen grofsen Bruder an Strenge und Ernst entschieden überragte — was durch sein Requiem, die spanische und die Maria Theresia-Messe, die Litanei in B-dur, unter seinen Offertorien (fürs ganze Jahr) vorzüglich das Lauda Sion, dann Tres sunt, qui testimonium dant, Ecce sacerdos u. a. festgestellt sein dürfte — so sind doch auch *Josephs* Kirchenwerke, insbesondere seine festlich und glänzend gehaltenen Messen, als absolute Kunsterscheinungen von hohem Werte. Solcher Genialität darf ein Recht auf freiere Bewegung selbst im Lobe Gottes zugestanden werden. *Mozart* safs in seiner Jugend zu den Füfsen des tief gelehrten Franziskaners *Giambattista Martini*, gewöhnlich *Padre Martini* genannt, welcher geboren 1706 zu Bologna, seit 1725 Kapellmeister der Ordenskirche daselbst, gest. 1784, mit Fug und Recht der »Wächter des Kontrapunkts« in Italien genannt wurde. Seiner Unterweisung verdankte *Mozart* zunächst die Gewandtheit, welche ihn befähigte, die Prüfung, die ihm die Academia filarmonica in Bologna auferlegte, glänzend zu bestehen, indem er die Aufgabe, eine Bearbeitung einer Antiphone nach bestimmten Regeln zu allgemeinem Staunen in einer halben Stunde (es waren drei Stunden berechnet) vollendete. Von München aus schickte er den Psalm »Misericordias Domini«, welchen er daselbst (während seines Aufenthalts zum Zwecke der Aufführung von la finta giardiniera) auf Anregung des Kurfürsten Max III. komponiert hatte, an seinen greisen Mentor, der ihn mit seinem vollsten Lobe

beglückte. In dieser Komposition, worin — eine besondere Merkwürdigkeit — der Choral von dem Thema »Freude, schöner Götterfunken« umrankt ist, erscheint der doppelte Kontrapunkt bereits in derselben Vollendung, wie er im Requiem wiederkehrt, dieses gleichsam prophetisch ankündigend. Auch *Cherubini*, eine Art Wunderkind ähnlich wie *Mozart*, machte ascetisch strenge Studien dei dem ebenfalls gründlich gelehrten Pater *Sarti* in Bologna, wohin sich bei der sinkenden Würde der praktischen Musik die strenge Theorie geflüchtet hatte, und lauschte, nachdem er schon frühzeitig nicht unbedeutende Erfolge errungen, den Offenbarungen, welche jener »den Evangelien der römischen Meister zu entziffern« wufste. Das grofse Ergebnis derselben war, dafs er über die ihm gleichzeitigen Kirchenkomponisten Italiens als ihm nicht ebenbürtig hinwegsehen konnte und nur in *Bach, Händel*, den beiden *Haydn* und *Mozart* seine Rivalen erblicken durfte. Von dieser hohen Stellung geben Zeugnis seine Messe in F, die Missa solemnis in D, das Requiem in C-moll (welches in Ansehung der Einheitlichkeit und Gedrungenheit der Form eigentlich noch über das *Mozart*sche zu stellen ist) und vor allem das Credo a capella, zu welchem sich der Meister, ohne auf die Errungenschaften seiner Zeit zu verzichten, *Palestrina* mit seinen besonderen Charakterismen zum unmittelbaren Vorbilde genommen hat. Über dieses vornehme Werk sagt *A. v. Dommer*, mit berechtigtem Sarkasmus auf das moderne Urteil stichelnd: ». . . an Fugenkunst ist das Werk hinlänglich reich, um seinen Meister bei unseren Hyperromantikern in den Verdacht zu bringen, er müsse keinen Funken Genie besessen haben, da er soviel gearbeitet und gelernt hat. Aber bei aller Detailarbeit bleibt der Totaleindruck doch machtvoll, die enorme kontrapunktische Technik dient der ästhetischen Wirkung.«

Was den Unterschied der *Bach*schen Richtung in der Kirchenmusik und der unserer vier Meister betrifft, so ist derselbe nicht so grofs, als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist, — die undefinierbaren konfessionellen Unterscheidungsmomente hört der Zuhörer mehr hinein, als sie herausklingen. *Bach* ist unleugbar strenger und ascetischer (darin steht ihm *Michael Haydn* am nächsten). Diese Ascetik liegt aber auch zum Teil in der Art der Orchesterbehandlung. *Bach* instrumentiert noch nicht eigentlich, d. h. seine Orchesterstimmen sind vorwiegend kontrapunktische Subjekte, welche mit den Singstimmen in ebenbürtigen Kontakt treten; den Zweck der Malerei erfüllen sie nur ausnahmsweise. Die vier Meister aber geben durch die seit *Gluck* in Schwung gekommene und von ihnen selbst ausgebildete malerische Instrumentation der Kirchenmusik eine moderne Physiognomie. Wer durch diese hindurch auf den Kern zu sehen vermag, wird in ihren Tondichtungen doch auch noch etwas anderes als einen »nur ganz äufseren Festputz, den die Kunst hier darbrachte«, erblicken, wie *O. Gumbrecht* sich ausdrückt. Sie sind, abgesehen von ihrem unbestreitbaren künstlerischen Werte, der unmittelbare und warme, freilich immer farbenreiche und nach Richtung der Zeit dramatisch, oft sogar theatralisch sich gebende, aber darum nicht minder ehrliche Ausdruck wahrer, echter Frömmigkeit, mag dieser thatsächlich zuweilen auch dem Gefallen an sinnlicher Schönheit seine Konzessionen machen. Wenn wir z. B. im Dona nobis der B-Messe von *Mozart* fast eine Arie des Ottavio im Don Juan, in dem an sich unvergleichlichen Sopran-Solo des Agnus Dei seiner Krönungsmesse fast die Gräfin im Figaro zu vernehmen glauben; wenn es in manchen Glorias, namentlich in denen *Jos. Haydns*, auch in dem der *Cherubini*schen Missa solemnis etwas stark »festlich«, d. i. weltlich rauschend zugeht, so findet dafür der kirchliche Geist in dem erdrückenden Reichtum ernster Tonsätze, wie sie die von diesen Meistern geschaffene grofse Litteratur bietet, so viel Entschädigung, dafs sich der schlechte Leumund, den diese Ausnahmen ihr angehängt, schwer begreifen läfst. Denn selbst diese haben nichts Unedles in sich, was dem kirchlichen Geiste völlig zuwider sein, ihn beleidigen könnte; insbesondere ist der Ausdruck der Liebe in *Mozarts* göttlicher Musik so keusch, so absolut frei von allem sinnlichen Beigeschmack, dafs er sich ohne Scheu auch in die Kirche wagen darf. Ist nicht jenes Agnus Dei trotz seiner melismatischen Verwandtschaft mit »Nur zu flüchtig bist du verschwunden« wirklich die aus kindlicher Seele gehauchte Bitte um den Himmelsfrieden?

Das kostbare Gut, um welches wir überhaupt unsere Kollegen vom 18. Jahrh. zu beneiden haben, ist ja der Umstand, dafs die ungeheuere, unüberbrückbare Kluft zwischen Kirchlich und Weltlich, welche unsere heutige Produktion kennzeichnet, noch gar nicht existierte. Wie schon im 16. und 17. Jahrh. die meisten Komponisten ihre Thätigkeit unbedenklich allen Gattungen, der Kirchen-, Kammer- und Theatermusik, gleichzeitig und in gleichem Mafse widmen konnten, weil ein stilistischer Unterschied, wie er sich heute von selbst versteht, so wenig vorhanden war, dafs wir z. B. eine Frottole (Gassenhauer lustigen Inhalts) dem Klange und motivischen Material nach von irgend einem geistlichen Gesang derselben Zeit ohne Worte kaum unterscheiden könnten, so war es auch ähnlich, was nämlich die melismatische Erfindung betrifft, noch grofsenteils im 18. Jahrh. Der erste leise Anstofs zur Verrückung dieses Uniformitätsverhältnisses ist freilich schon in jenem Zeitpunkt zu denken, wo sich aus der alten objektiv sich gebenden Suite die cyclische Instrumentalform (Sonate, Symphonie) herausarbeitete, wodurch der Subjektivismus sich allmählich zur bestimmenden schöpferischen Macht erhob. Von dieser geleitet mufste sich die Musik

allerdings immer mehr vom einschränkenden Dienste der Kirche entfernen (wie *Beethoven* schlagend bewiesen hat). Das kam aber bis zum Schlufs des Jahrhunderts selbst den hervorragendsten Geistern nicht zum Bewufstsein. Noch immer war der Unterschied zwischen kirchlicher und weltlicher Musik kein stilistisch präzisierter, augenfälliger. Noch immer konnte ein berufener Balletkomponist, sofern er die nötige Technik und Bildung besafs, zugleich ein wenigstens tüchtiger Kirchenkomponist sein, denn ein Crucifixus, und eine Gavotte standen, wiewohl durch eine Welt von Empfindung getrennt, auf einer stilistischen Ebene. Wufste sich doch die Operette des vorigen Jahrhunderts, sowohl die italienische und französische eines *Duni, Monsigny, Gretry, Paisiello* etc. als auch die deutsche eines *A. Hiller, Neefe, Benda, Reichardt, Schweitzer, Gafsmann, Dittersdorf* etc. trotz ihrer unglaublichen Popularität in den Grenzen der Wohlanständigkeit, wir dürfen sagen, Vornehmheit zu halten. Eine Schwenkung ins Niedrig-komische und Hausbackene (aber noch immer nicht Gemeine) machte am Übergange in unser Jahrhundert erst *Wenzel Müller*, dessen Singspiele wohl kaum das geeignete Material zu einer guten Kirchenmusik hergegeben hätten, während eine solche aus dem melodischen Inhalt, dem Figurenwesen und der Harmonik eines *Dittersdorf* oder *Joh. Schenck* herauszubilden nur eine geringe Erhebung gekostet hätte. Ebenso stund es mit der ganzen Tanzmusik; sie war durchaus edel, und eben darum brauchten Komponisten allerersten Ranges wie *Jos. Haydn* und *Mozart* sich nicht zu schämen, solche zu schreiben. Durch diese damals noch allgemeine Viel- oder Allseitigkeit der Komponisten erhielt sich auch wieder jene stilistische Conformität, welche selbst die heterogensten Kunstgattungen wie unter einem gemeinsamen Familienschirm vereinigte. Glücklich die also harmonisch Situierten und — Gearteten, welche sich nicht wie wir jedesmal in eine andere geistige Pose zu schrauben brauchten, wenn sie die Kompositionsgattung wechselten. Ihr beständig naives Schaffen war nicht gefährdet von den einschränkenden Bedenken, etwa gar einmal nicht den streng angemessenen »Stil« zu treffen.

Es ist begreiflich, dafs eine so macht- und glanzvolle Kunstentwickelung, wie sie das 18. Jahrh. abschlofs, ihre Strahlen noch auf eine Summe von begeisterten Nachfolgern während der nächsten Decennien warf, und dafs einzelne talentvolle Gaben des nachrückenden Epigonentums sich eine Zeitlang im Repertoir der katholischen Kirche halten konnten, wie z. B. die sehr tüchtigen Messen des der Klassizität und insbesondere *Mozart* am nächsten stehenden Klaviermeisters *Joh. Nep. Hummel* (geb. 1778), welche noch heutzutage sich gut anhören. Was an bedeutenden Kompositionen aus dieser Zeit etwa an katholischen Hauptstellen das Licht unserer Tage erreicht hat, entzieht sich meinem Wissen; dieses Kapitel erforderte ein eigenes Studium. Erwähnen möchte ich nur einen entschieden berufenen Meister der neueren katholischen Kirchenmusik, welcher in der bescheidenen Stellung als Organist an der genannten St. Michaels-Hofkirche von 1816 bis zu seinem Tode 1847 dem Münchener Musikleben eine besondere Weihe gab: es war der als Künstler und Mensch gleich verehrungswürdige *Caspar Ett* (geb. zu Eresing am Ammersee 1788, also nur 10 Jahre jünger als *Hummel)*, welcher einen grofsen Schatz vokaler und instrumentierter Kirchenmusik hinterliefs, deren Grundzüge wahre Frömmigkeit, ungezwungene, auf edler Volkstümlichkeit beruhende Melodik und Einfachheit bei grofsem Kunstvermögen waren. U. a. werden seine drei instrumentierten Requieme in Es, D und C-moll, wenn sie auch nicht die Genialität eines *Mozart* oder *Cherubini* erreichen, gewifs eine lange Zeit in der katholischen Kirche überdauern. (Fortsetzung folgt.)

Lose Blätter.

Konzertballade und Konzertepos

(nebst einem Brief von Prof. Dr. *Philipp Spitta* †).

Von Theodor Souchay in Cannstatt-Stuttgart.

Da in nächster Zeit bei Ihnen in Gotha eine Aufführung des Männerchorwerks mit Soli und Orchester »Fingal«, Op. 43 von *Arnold Krug* (Dichtung von mir) bevorsteht, so erinnere ich mich an das Versprechen, welches ich Ihnen vor längerer Zeit gegeben habe bezüglich eines Briefes des vor vier Jahren heimgegangenen Prof. Dr. *Philipp Spitta* in Berlin. Ich stelle Ihnen denselben hiemit für den Abdruck in Ihrer Zeitschrift zur Verfügung. Er ist die Antwort auf einen Brief von mir, welchem verschiedene meiner Textdichtungen beigelegt waren und der sich auf einen Aufsatz *Spittas*, betitelt »Die Ballade« im Jahrgang 1892/93 der »Deutschen Rundschau« bezog, in welchem hauptsächlich von der allmählichen Entwickelung der musikalischen Ballade im Konzertsaal vom vorigen Jahrhundert bis auf die heutige Zeit die Rede war. Da mich, als gerade in diesem Fache oft und gerne schaffenden Dichter, das angeschlagene Thema ganz besonders interessieren mufste, war es mir erwünscht, mich mit einem so feinen und kenntnisreichen Geiste, wie *Spitta*, einmal gründlich aussprechen zu können. Leider zerrifs der schon einige Wochen nach Anknüpfung unserer Korrespondenz erfolgte plötzliche Tod des liebenswürdigen Gelehrten den, wie ich hoffte, weiterzuspinnenden Faden. Ich kann daher nicht mehr bieten als diesen einen Brief. Sein Wortlaut ist folgender:

Berlin W, Burggrafenstr. 10.
24. 1. 94.

Sehr geehrter Herr!

Empfangen Sie meinen verbindlichsten Dank für Ihren Brief vom 15. 1. und die Zusendung Ihrer Dichtungen.

Ihr Wirken war mir nicht unbekannt, aber ich habe

mit Vergnügen Veranlassung genommen, ihm wieder näher zu treten, und werde mir in diesen Tagen auch die Kompositionen zum Sigurd, Fingal und Rother einmal von Neuem ansehen.

Die Frage der oratorischen Ballade hat mich von jeher interessiert, und ich glaube noch heute, dafs in ihrer Lösung die Zukunft unserer Konzert-Gesangvereine zu einem wesentlichen Teile beschlossen liegt. Das ältere, religiöse Oratorium braucht deshalb nicht zu verschwinden, aber der Zug der Zeit geht, wenn ich mich nicht täusche, doch nach einer anderen Richtung.

Viel wird für das Gedeihen der grofsen Ballade, die Soli, Chor und Orchester zur Verwendung bringt, von der richtigen Gestaltung der Dichtung abhängen. Hier mufs sich eine auf längere und mannigfaltige Versuche gegründete Tradition herausbilden, von der ich wünschte, dafs sie sich alsdann so stetig erwiese, wie die der italienischen Librettisten im 17. und 18. Jahrhundert. Dafs wir Deutschen in einen ähnlichen Schematismus verfallen sollten, hätte wohl keine Not. Aber das freilich wäre unerläfslich, dafs die Dichter sich wieder häufiger herbeiliefsen, für den Musiker und gemeinsam mit ihm zu arbeiten.

Es ist mir eine Freude zu sehen, dafs Sie dieses thun. Der Erfolg wird nicht ausbleiben und hat sich schon eingestellt. Ihre Sprache ist sehr melodisch und Ihre poetischen Anschauungen locken die Töne. Dem »Fingal« möchte ich vor allen andern den Vorzug geben; ich halte ihn gerade als Musik-Gedicht für ein sehr gutes Stück. Sonst habe ich hier und da Bedenken gefühlt wegen der erzählenden Dichtung, die man uneigentlich »episch« nennt, da sie aufhört dies zu sein, sobald die Musik mit ihrer vollen Macht von ihr Besitz nimmt. Keineswegs meine ich, dafs die erzählende Form ganz ausgeschlossen sein soll; es handelt sich immer nur um die einzelnen Fälle; hätte man hier schon eine traditionell ausgebildete Technik, so fielen auch wahrscheinlich die Bedenken fort.

Auf einzelnes darf ich nicht eingehen, so lockend es wäre; aber dann würde das Aufhören schwer werden. Gestatten Sie aber noch auszusprechen, dafs ich mich sehr freuen werde, Ihre Gedichtsammlung »Frisch vom Herzen!« kennen zu lernen. Es ist wohl nur ein Zufall, dafs sie mir bis heute nicht in die Hand gekommen ist, aber ich mufs doch meine Unbekanntschaft eingestehen.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Ihr ergebenster
Philipp Spitta.

NB. Die genannte Gedichtsammlung (Stuttgart, Verlag von Greiner & Pfeiffer) hatte ich meinen übersandten Textdichtungen beigelegt.

Hier wird es nun gleich am Platze sein, der Anerkennung des berühmten Bachbiographen die Nichtanerkennung oder besser gesagt Nichtachtung eines anderen berühmten Mannes anzureihen. Als vor zwei Jahren der »Fingal« vom Schubertbund in Wien zusammen mit der k. k. Hofkapelle unter seines Chormeisters *Kirchl* Leitung aufgeführt wurde und alle anderen Wiener Blätter in ihren Besprechungen gebührende Notiz von ihm nahmen, sah Herr Prof. Dr. *Eduard Hanslick* sich veranlafst, ihn gänzlich totzuschweigen. Das Konzertprogramm bestand aus verschiedenen Nummern, da der »Fingal« nur die Dauer eines halben Abends in Anspruch nimmt. Alle anderen Musikstücke hat der Herr Professor bei dieser Gelegenheit mit gewohnter Erhabenheit in seinem Wiener Leiborgan gewürdigt, über dem »Fingal« aber scheint ihm damals die Tinte ausgegangen zu sein. Ich wüfste diese Thatsache gar nicht, wenn man mir nicht die Neue freie Presse und die anderen Wiener Blätter zugesandt und dazu geschrieben hätte: »Was sagen Sie zu *Hanslicks* Kritik?« Meine Antwort lautete: »Ich finde sie äufserst spafshaft, denn ernst habe ich diesen Musikpapst in gewisser Beziehung nie genommen. Er wird in der Musikgeschichte allein schon wegen seiner Schäkereien über Richard Wagner eine wenig beneidenswerte Rolle spielen.« — Da es sich in besagtem Falle aber um die Musik von Meister *Arnold Krug* handelt, welche ganz besonders mit diesem Werke und dem »Sigurd« in den bedeutendsten Musikstädten Deutschlands, Österreichs, Hollands, Nordamerikas, der deutschen und französischen Schweiz unter den hervorragendsten Dirigenten und nicht blofs in Konzertsälen, sondern auch auf grofsen Musikfesten[1]) mit Erfolg zur Aufführung kam, so frage ich an dieser Stelle: Ist das anständig von einem Kritiker? Giebt ein solches Schweigen nicht zu sonderbaren Vermutungen Anlafs bei einem Manne, welcher doch sonst nicht auf den Mund gefallen ist? Wenn ihm das Werk eines so bedeutenden Tondichters wie *Arnold Krug,* der seine Eigenart vollständig in lauterer Künstlerschaft ausgebildet hat, dessen Können über jedem Zweifel steht, der jedem Gemeinplatz abhold ist, der souverän über die fliefsende Sprache entzückender Melodieen gebietet, der die modernen Ausdrucksmittel des Orchesters und des Chors beherrscht ohne in Wagner-Nachäfferei zu verfallen (wie ein Leipziger Kritiker bei seiner dortigen Fingalbesprechung neulich richtig betonte), ich sage: Wenn einem Kritiker ein solches Werk nicht gefällt, so soll er es offen aussprechen und sein Urteil begründen.

Um nun wieder auf *Spitta* zu kommen, so ist es wohl allen ästhetisch Fühlenden aus der Seele gesprochen, wenn er es für das Gedeihen der Vokalmusik im Konzertsaal für unerläfslich erklärt, dafs die komponierten Dichtungen sich der Musik als ebenbürtig erweisen und nicht die schönsten Tonschöpfungen durch schlechte Diktion und triviale Reimerei ungeniefsbar gemacht werden. Die Erfahrung hat mich aber gelehrt, dafs es heute trotz allem Fortschritt, den wir zu verzeichnen haben, noch viele Leute giebt, welche sagen: »Der Text ist mir gleichgiltig, wenn mir nur die Musik gefällt!« Ich nenne diese Leute Musiksimpel, denn für vollständig ästhetisch empfindend erkenne ich sie nicht an. Sie sind aber leider unter den Fachmusikern ebenso häufig wie bei anderen musikliebenden Menschen, gottlob aber doch eigentlich nicht bei den produzierenden Künstlern, welche sich mit Vokalmusik beschäftigen. Die meisten mir persönlich bekannten Komponisten dieser Art sind doch mit Liebe und Achtung für die Schwesterkunst, die Wortpoesie, erfüllt. Ich selbst habe, bevor ich mit der Dichtkunst ein fesselndes Band flocht, leidenschaftlich gesungen — aber niemals schlechte Texte — und erst durch das Singen guter Dichtungen, welche schöne Musik darbieten, bin ich allmählich in das Liederdichten hineingekommen. Da suchten mich denn die Komponisten auf und banden mit mir an, und gerne teilte ich mit ihnen der Muse Gunst, weil der logisch-harmonisch-melodische Zusammenflufs von Wort und Ton mich von Jugend auf magnetisch anzog.

Ich glaube, dafs ich mit *Spittas* Ansichten über die Gestaltung der oratorischen Ballade (resp. des Konzert-

[1]) Der »Sigurd« auf dem 1886 in Baltimore, der »Fingal« auf dem 1895 in Deventer stattgehabten Musikfest. — Auch der »König Rother«, komponiert von *Josef Krug Waldsee*, wurde in Buffalo und Cleveland auf Musikfesten aufgeführt.

epos, bei grösserer Ausdehnung) vollständig harmoniere, wie der Aufbau der drei in seinem Briefe genannten Werke es ziemlich klar beweisen dürfte.[1]) Ob ein solches Werk ganz dialogisch oder teils erzählend, teils dramatisch behandelt werden muss, bleibe, nachdem der Stoff festgestellt ist, in erster Linie dem Dichter überlassen wie überhaupt der ganze Aufbau, vorausgesetzt, dass er soviel Musikverständnis und Gesangskenntnis hat, um alle etwaigen musikalischen Wirkungen im einzelnen wie im ganzen und in der Aufeinanderfolge durch das Ganze nach Zeitdauer, Rhythmus, Toncharakter, Abwechselung im Tempo und nötiger Steigerung von Teil zu Teil bis zum Schluss, aber mit den nötigen Ruhepunkten dazwischen, berechnen zu können. Hat der Dichter hiefür kein Verständnis, so wird der Komponist schwere Arbeit haben, wenn er sich in diesen Dingen nicht die Oberhoheit zu erringen weiss. Der musikalische Dichter aber thut gut, wenn er sich nichts octroyieren lässt, was seinen eigenen Intentionen widerspricht, und der Komponist, wenn er ein Meister seiner Kunst ist, wird sehen, dass er so am besten fährt. Glückt das Ganze dann, so ist es auch wie aus einem Guss. Über unbedeutende Kleinigkeiten findet sich bei gleichstrebenden intelligenten Naturen ja immer ein Einigungspunkt. Am einfachsten ist die Sache freilich, wenn — wie bei *Ricardo* grandissimo — Dichter und Komponist zusammen in einem Leibe ihr Wesen treiben, aber wie oft wiederholt sich dieser Fall? Im kleinen bei unserem liebenswürdigen, reizenden *Lortzing*, aber wo sonst noch? Solche Fälle vollendeter Doppelbegabung werden immer zu den seltenen Erscheinungen gehören.

Was *Spitta* über den Schematismus sagt, ist sehr richtig und ist auf alle Künste anzuwenden, um so vorsichtiger ist aber auch sein Ausspruch über die Tradition aufzufassen, weil eine solche leicht wieder in ersteren zurückführt, wenn *Spitta* missverstanden wird. Freiheit des Gedankens und der Bewegung muss bei allem Kunstschaffen vorherrschend bleiben, und wenn sie in sich wahr und echt ist, wird sie den Künstler zum gewünschten Ziele führen, wenn nicht, zu Enttäuschungen. Das Streben des Künstlers darf aber trotzdem nicht erlahmen, er wird sich auf der Basis solider Traditionen mit Beiseitelassung des Schematismus zu Neuthaten angespornt fühlen, welche ihren Platz neben den besseren Erscheinungen des Hergebrachten behaupten. Denn: hört das Ringen nach den höchsten Zielen, welche ja weitab vom Schematismus liegen, auf, so ist auch das Ende der Kunst da; und davor wolle Gott uns behüten!

Jean Paul über Musik als einen Teil der Erziehung. Der erste Atemzug des Menschen schliesst, gleich dem letzten, eine alte Welt mit einer neuen zu. Die neue ist hier die Luft- und Farbenwelt — das Erdenleben fängt, wie der Zeichner, mit dem Auge an. Das Ohr ging ihm zwar voraus — so dass es der erste Sinn des Lebenden, wie der letzte des Sterbenden ist — aber noch ins Reich des Gefühls gehörig, daher Vögel im Ei und die weichen vielöhrigen Seidenraupen am Knall sterben. Das erste Tönen fällt mit einem dunklern Chaos in die eingewindelte Seele, als das erste Leuchten. So hebt denn der Lebensmorgen mit zwei Sinnen der Ferne wie losgelassenen Gefangenen an, wie der tägliche Morgen mit Licht und Gesang oder Getöse. Indes bleibt Licht der erste Schmelz der Erde, das erste schöne Wort des Lebens. Der Schall, der ins fortschlummernde Ohr eingreift, kann nur ein starker sein, diesen erregt aber niemand neben der Gebärerin, als ihre Geburt selber, das Kind, und so fängt die Tonwelt mit einem Misston an, aber die Schauwelt mit Glanz und Reiz.

Musik, die einzige schöne Kunst, wo die Menschen und alle Tierklassen — Spinnen, Mäuse, Elefanten, Fische, Amphibien, Vögel — Gütergemeinschaft haben, muss in das Kind, das Mensch und Tier vereint, unaufhaltsam eingreifen. Daher könnte man dem Lebens-Neuling mit der Trompete das Herz, mit Schrei- und Misstönen das Ohr zerreissen. Darum ist es wahrscheinlich, dass die erste Musik, vielleicht als unsterbliches Echo im Kind, den geheimen Generalbass, in den Gehörkammern eines künftigen Tonkünstlers das melodische Thema bilde, welches die späteren Sätze nur harmonisch umspielen. Musik sollte man lieber, als die Poesie, die fröhliche Kunst heissen. Sie teilt Kindern nichts als Himmel aus, denn sie haben noch keinen verloren, und setzen noch keine Erinnerungen als Dämpfer auf die hellen Töne. Wählt schmelzende Tongänge und weiche Tonarten: ihr heitert doch das Kind nur zu Sprüngen auf. Wilde, kräftige Völker, und lustige, wie Griechen, Russen, Neapler, haben ihre Volkslieder in lauter Molltönen gesetzt. Einige Jahre kann das Kind weinen über Töne, wie der Vater, aber nur jenes vor Überlust, da noch nicht unsere Erinnerung den tönenden Hoffnungen die Rechnungen des Verlustes unterlegt.

Doch dient der Erziehmusik unter allen den Instrumenten, die in *Haydns* Kinderkonzert lärmen, das am besten, welches dem Spieler selber angeboten wird, die Stimme. In der Kindheit der Völker war das Reden Singen; dies werde für die Kindheit der Einzelwesen wiederholt. Im Gesang fällt der Mensch und Ton und Herz in eins zusammen, gleichsam in eine Brust, indes Instrumente ihm ihre Stimmen nur zu leihen scheinen — mit welchen Armen kann er nun die kleinen Wesen näher und milder an sich ziehen, als mit seinen geistigen, mit den Tönen des eigenen Herzens, mit derselben Stimme, die immer zu ihnen spricht, auf einmal sich aber in der musikalischen Himmelfahrt verklärt?

Wie das spätere Alter, der Alpenhirt, der angekettete Arbeiter, die Leere und den Sitzzwang versingen: so versingt das Kind die Kindheit und singt fort, und hört nur sich. Denn Tonkunst, als die angenommene Dichtkunst der Empfindungen, will eben, wie jene Empfindung, nichts sagen, als dieselbe Sache, unersättlich im Wiederholen, unerschöpft durch Laute.

Die Tonkunst teilt bei der Tanzkunst dem Leibe und Geiste die metrische Ordnung zu, die das Höchste weiter entfaltet, und Pulsschläge, Tritte und Gedanken anordnet. Die Musik ist das Metrum dieser poetischen Bewegung und ein unsichtbarer Tanz, wie dieser eine stumme Musik.

Musik aus allen Weltteilen. Musiker und Musikliebhaber verfolgen die Musik der verschiedenen Völker,

[1]) Nach dem griechischen Wörterbuch von Dr. *Rost* hat das Wort ἔπος sehr verschiedene Bedeutungen: a) das Gesagte, Gesprochene, Wort, Rede, Erzählung; b) Versprechen, Zusage; c) Ausspruch, Göttersspruch, Orakel, Gesang, Lied; d) Sage, Gerücht, Sentenz, Sprichwort etc. — εἰπεῖν heisst: sagen. Deshalb sehe ich nicht ein, weshalb man dem Vorgehen des früheren Litteratur- und Musikästhetikers der Hamburger Nachrichten, *Riccius* (†), für die widerspruchsvolle Bezeichnung »weltliches Oratorium« die jedenfalls richtigere »Konzertepos« zu setzen, nicht folgen sollte. Denn »singen und sagen« ist ein altepischer Ausdruck und bedeutet die gleichwertige Zusammenschmelzung der Worte mit den Tönen der menschlichen Stimme, alias: Gesang.

in der Wesen und Eigentümlichkeiten derselben in besonderer Weise zum Ausdruck gebracht werden, mit lebhaftem Anteile. Die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig hat soeben aus dem Bereiche der von ihr vertretenen ausländischen Musik und aus ihrem umfangreichen Verlag einen Auszug veröffentlicht, in dem übersichtlich Pianoforte-, Instrumental-, Gesangmusik u. s. w. der verschiedensten Nationen verzeichnet ist. Das Bändchen ist »Musik aus allen Weltteilen« betitelt und kostenlos in jeder Musikalienhandlung zu haben.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 15. Februar. So Seltsames, Unberechenbares, Unerwartetes, wie es sich an unserer königlichen Oper in der Kapellmeisterangelegenheit ereignet hat, war wohl kaum jemals da. Zu Anfang der Spielzeit wird Herr *Weingartner* plötzlich schwer krank, und Herr *Muck* übernimmt einen Teil seiner Opern, sowie sämtliche Symphoniekonzerte. Da jener angeblich nicht zurückkehren will, verhandelt man mit anderen Dirigenten von Ruf und verpflichtet sich einstweilen eine neue Kraft. Indes ist *Weingartner* genesen und leitet im deutschen Norden und Süden sowie in Paris Konzerte. Zwei Tage vor dem letzten Berliner Symphonieabende erfährt man, dafs er auch diesen wieder dirigieren werde. Nun erkrankte *Muck* und reiste seinerseits nach dem Süden, weshalb man Herrn *Döbber* für die Oper gewann. *Weingartner* wird nämlich nur die Konzerte der königlichen Opernkapelle leiten, die Oper nicht mehr. Sollte er aber morgen oder übermorgen auch wieder am Opernpulte erscheinen, es würde sich niemand nach alle dem, was sich ereignete, darob wundern. — Abgesehen nun davon, dafs man in unseren Tagen die Wichtigkeit eines Kapellmeisters wohl überschätzt — es ist ja jetzt in gar vielen Besprechungen irgend eines Konzertes weder vom Komponisten noch von den Ausführenden, sondern nur vom Kapellmeister die Rede — giebt es doch auch für geniale Leute, besonders wenn sie einen Kontrakt unterschrieben oder ein Amt übernommen haben, Pflichten. *Weingartner* hatte solche gegen das Berliner Publikum, das ihn berühmt machen half und ihn auf den Händen trug; er hatte auch solche gegen seine vorgesetzte Behörde, denn er ist Beamter und untersteht als solcher dem Ministerium des königlichen Hauses. Für die sprichwörtlich gewordene preufsische Straffheit des Dienstes spricht dieser Fall nicht. Thatsächlich hat *Weingartner* sein eigentliches Amt gegen den Willen seiner Behörde, die allerdings schliefslich zugestimmt haben mag, aufgegeben; man hat ihn aber für die mit demselben verbunden gewesene Privatthätigkeit der Konzertleitung, die wenig Mühe kostet aber viel Geld einbringt (1000 M zahlt ihm die Kapelle für jede ihrer zehn jährlichen Aufführungen) für mehrere Jahre wieder gewonnen! — Es ist nun nicht unmöglich, dafs die gegen *Weingartner* jetzt zweifellos vorhandene Stimmung zunimmt; es wäre denkbar, dafs ihm das Publikum, dem jetzt an anderer Stelle bedeutende Orchesterleistungen geboten werden, ebenso schnell untreu würde, wie es ihm zueilte, als das bei seinem ersten Erscheinen noch nicht — oder nicht mehr — der Fall war, nämlich in der Zeit zwischen *v. Bülow* und *Nikisch*. — Als Herr *Weingartner* vor acht Tagen zum erstenmale wieder vor sein altes Auditorium trat, ertönte doch der Beifall nur recht mäfsig. Aber die Euryanthen-Ouverture sowie *Mendelssohns* wertvolle amoll-Symphonie — mehr hörte ich nicht — stellten neben der staunenerregenden Leistungsfähigkeit des Orchesters auch des Kapellmeisters grofse Direktionsbegabung in so helles Licht, dafs die schallende Anerkennung dafür nicht ausblieb. — Übrigens liest man bei dieser Gelegenheit wieder überall den Titel »Hofkapellmeister«. Den giebt es bei uns gar nicht. Die amtliche Bezeichnung der Oper ist nicht »Hof«, sondern »Königliche Oper«, und ihre Mitglieder sind »Königliche« (nicht »Hof«-) Kapellmeister, Kammermusiker, Kammersänger oder Sänger.

Eine Charakteristik der in unserem Schauspielhause gegebenen *Rosmer-Humperdinck*schen »Königskinder« gehört der Musik wegen, die in diesem sogenannten »Deutschen Märchen« einen sehr breiten Raum einnimmt, doch wohl in meinen Bericht. — Frau Dr. *Bernstein* in München, die unter dem Namen C. Rosmer dichtet, ist die Verfasserin des genannten allegorischen Bühnenstücks. Sie will darin zeigen, wie der wahre Adel von der Welt nicht erkannt wird, und wie darum königliche Naturen jämmerlich zu Grunde gehen. Eins der Königskinder ist eine Art reisender Prinz, das andere eine Gänsemagd, aus der Verbindung von Henkersknecht mit Henkerstochter hervorgegangen! Beide aber werden von den Bürgern der Stadt, in der sie herrschen sollen, nicht erkannt, verspottet und vertrieben. Der Spielmann nur und die Unmündigen sehen in ihnen Königsnaturen, und als sie die Vertriebenen aufsuchen, sind sie eben im Schnee verhungert. — Das könnte man sich gefallen lassen, wenn nicht so viel Nebensächliches, Unklares, Sentimentales, auch Rohes und Tendenziöses in den kleinen Rahmen der Handlung gebracht wäre. Wortbildungen seltsamer Art, anstöfsige Ausdrücke und lange leere Stellen tragen dazu bei, das Stück als ein solches von geringem Werte erscheinen zu lassen. Nun aber hat es *Humperdinck* vollends verdorben, indem er seine Musik hinzufügte. — Ich darf mit einem Frack in die beste Gesellschaft gehn, wenn mir das Tragen einer Uniform nicht zusteht, die mir allerdings lieber sein könnte. Was würde man aber sagen, wenn ich in der Gesellschaft in einem Fracke aufträte, der einen roten Stehkragen, ebensolche Ärmelaufschläge und vielleicht noch Achselklappen und blanke Knöpfe hätte! — Entweder, oder! Das Stück könnte Schauspiel bleiben oder Oper werden. Auch ein drittes war möglich: Lieder, Chöre, Tänze, Märsche durften der Musik eine Stätte gewähren. Aber Sprechen und Musizieren zu gleicher Zeit, ohne dafs die Sprache der Musik organisch verbunden wird, ist und bleibt ein Unding, ein Unsinn, ein »Genre von unerquicklichster Gemischtheit«, wie *R. Wagner* es nennt. Drei lange Ouverturen haben die drei Akte! Die Leute im Stücke, wenn sie ohne Musik reden, thun sie's, wie es ihnen ums Herz ist, kommt aber Musik dazu, so müssen sie ihre Gefühlsäufserungen nach dem Taktstabe des Kapellmeisters abmessen. Die Gänsemagd mufs selbst ihre Todesseufzer taktgemäfs von sich geben. — An sich ist ja Humperdincks Musik von Bedeutung. Wie konnte er aber auf diesen Irrweg gelangen! Dem Publikum schien das Werk zu gefallen, doch das erschüttert mein Urteil nicht.

Der königliche Domchor gab in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche sein zweites Konzert. Man hätte wohl wünschen mögen, dafs die Musik auch eine so grofse Anziehung ausübte, wie es unser Kaiserpaar that, das der Aufführung beiwohnte, was vorher bekannt geworden war. In dem wertvollen Programm erschien mir die Instrumentalmusik etwas zu sehr berücksichtigt. Herr Dr. *Reimann* ist ja freilich ein ausgezeichneter Orgelspieler, und er trug neben bekannteren Sachen auch eine Ciacona von *Georg Muffat* (1635—1704) vor, die recht interessant war und daher der verschiedensten Registrierung bei jedem Abschnitte nicht bedurft hätte, um zu gefallen. Man findet bei dem genannten Tonsetzer, dessen Werke jüngst neu herauskamen (bei Artaria in Wien), gar manches, was noch heute in Kirche und Konzertsaal einen Platz beanspruchen kann. Fräulein *Maria Becker* spielte mit Innigkeit und Tonschönheit zwei Geigensoli. Der Domchor selbst sang zum erstenmale vier geistliche Minnelieder »von der Wende des 13. Jahrhunderts«, die sein Leiter, Herr Professor *Albert Becker*, für Chor, Solo, Harfe und Orgel angemessen bearbeitet hatte. Sie stammen von Frauenlob, Tannhäuser und Fürst Witzlaw und haben für den Musikhistoriker doch weit mehr Interesse als für das Konzertpublikum. — Der Chor zeichnete sich namentlich in der Ausführung des *Lotti*schen »Crucifixus« und der *S. Bach*schen Motette »Komm, Jesu, komm!« aus. — Eine Aufführung des »Josua« seitens der Singakademie fand zu derselben Zeit statt, was zu bedauern war, da beide Konzerte sich an dasselbe Publikum wenden. Beide waren indes sehr zahlreich besucht, und da der Domchor das seine wiederholte, hätte es die Singakademie auch thun können. Viele würden

gleich mir das genannte Oratorium gern wieder einmal gehört haben.

Von den cyklischen Konzerten haben die »Philharmonischen« sowie die des »Philharmonischen Chores« bereits ihr Ende erreicht, von denen der königlichen Kapelle stehen noch zwei aus. In den zuerst genannten, die Herr *Nikisch* dirigiert, kam am letzten Abende als Hauptwerk *Schuberts* unvollendete Symphonie zur Aufführung. Solisten waren Herr *Witek*, der das undankbare (?? D. R.) Brahmssche Violinkonzert spielte und sich dadurch als in die erste Reihe der Künstler seines Instrumentes Gehörender erwies, sowie Frau *Lehmann-Kalisch*, welche u. a. die Ozeanarie aus dem »Oberon« musikalisch hervorragend, aber kühl und mit ganz unzulänglicher Textaussprache sang. In dem andern, von Herrn *S. Ochs* geleiteten Konzerte, wurde gestern *Händels* »Samson« in einer fast mustergiltigen Weise aufgeführt. Das Werk war der ursprünglichen Form ziemlich nahe gebracht worden. Über Veränderungen und Bearbeitungen der alten Oratorien kann man ja verschiedener Meinung sein; es war hier bezüglich beider Punkte mit leiser Hand verfahren. Gegen die Begleitung der Rezitative durch den Flügel anstatt des Cembalo sowie gegen den Gebrauch der Orgel wird niemand etwas haben können. Anders ist es schon mit der Wiedereinfügung der Partie des Harapha und einiger Sopransoli des letzten Teiles, wodurch die Spielzeit des Oratoriums auf drei Stunden verlängert wird. — Der grofse, gutgeschulte Chor löste seine Aufgabe in vollkommener Weise; weder im Klange noch im Ausdrucke war etwas zu vermissen. Die vortrefflichen Solosänger charakterisierte ich gern näher, wenn es der Raum gestattete. Es waren die Damen *Herzog* und *Geller* sowie die Herren *Vogl*, *v. Milde* und *H. Gura*.

Unter den Sängerinnen der letzten Wochen war eigentlich nur die Dänin *Margarethe Petersen* von gröfserer Bedeutung. Sie besitzt namhafte Gesangsmittel und trägt mit Leidenschaft vor, läfst aber den Hörer deshalb kühl, weil er von dem, was sie singt, nichts versteht, daher auch nicht mit ihr fühlen kann. Wo langsam und leise zu singen ist, da trifft sie gleich das Herz, weil sie dann deutlich ausspricht. So rührte sie wahrhaft durch *Schumanns* »Hier an meinem Bette — Hat die Wiege Raum«.

Von den mehr als ein Dutzend Geigern und Geigerinnen, die im Zeitraume einer Woche konzertierten, will ich nur die Namen nennen. Es waren die Herren *Zajic*, *Holländer*, *Palaschko*, *v. Theodorowicz*, *L. Wolff*, *Witek*, *Sarasate* und die Damen *Crampe*, *Baginsky*, *v. Brennerberg*, *Stresow*, *Schwabe*, *Liebmann*, *Nissen*. — Nur über *Alice Liebmann* ein paar Worte! Diese Violin-Alice kam mit ihrer Klavierschwester *Bertha* von London hierher, um den Berlinern zu zeigen, wie weit man mit Beschränktheit und Überhebung gehen kann. *Bertha* spielte eine *Chopin*sche Polonaise, wie eine wenig begabte Konservatoriumsschülerin der Mittelklasse und begleitete *Mendelssohns* Violinkonzert mit einer Stümperhaftigkeit, die der Dürftigkeit und Schülerhaftigkeit des Spieles der *Alice* ebenbürtig zur Seite stand.

Dafs auch ein sehr begabter Künstler in seinen Vorträgen den Schritt vom Erhabenen abwärts machen kann, zeigte der Pianist Herr *Josef Weifs*. Er konzertierte auf einem Blüthnerschen Jankó-Flügel, der ganz unausgeglichen und geradezu verletzend im Klange war. Und auf diesem Instrumente raste Herr *Weifs* umher, dafs der Hörer schon wenig Zartgefühl und ungemein starke Nerven haben mufste, um es überhaupt längere Zeit anhören zu können. Mich trieb das Spiel nach einer Viertelstunde zum Saale hinaus. Aber das Publikum — ich sage absichtlich nicht Auditorium — jubelte, und einen Riesenkranz mit breiter Schleife in den ungarischen Farben (der Künstler ist also wohl Ungar!) hatte man ihm huldigend zu Füfsen gelegt. Ich sah ihn wenigstens auf dem Flügel paradieren.

Rud. Fiege.

Dresden. Unmittelbar nach der »denkwürdigen« Première der »Kirke« beging unsere Königl. Hofoper die Feier des hundertjährigen Geburtstags *Karl Gottlieb Reissigers* (31. Januar). Man hatte gedacht, man würde sich bei dieser Gelegenheit etwas »anstrengen«. *Reissinger* stand 33 Jahre hindurch als Königl. Hofkapellmeister an der Spitze unserer Königl. Kapelle. Unter seinem musikalischen Regime erlebte die hiesige Hofoper eine ihrer glänzendsten Epochen. Und man mag nun über ihn als Komponisten denken, wie man will, mag ihn mit Recht zu den »Dii minorum gentium« rechnen, so unbedeutend war der Mann, der der Männerchorlitteratur manche hübsche Nummern geschenkt, der schöne, klangvolle Kirchensachen etc. — seine Messen, sein Requiem gehören zum ständigen Repertoire der hiesigen katholischen Hofkirche — schrieb, doch immer nicht, dafs man ihn mit nichts anderem hätte »feiern« können, als mit dem kleinen Drama »Yelva« von *Theodor Hell*, zu dem er nach dem Vorgang *Webers* (»Preciosa«) die begleitende Musik komponierte. Das war aber auch noch obendrein alles, was das »kunstsinnige« Dresden am Gedächtnistage des mit seiner Kunstgeschichte so eng verknüpften Meisters that! Weder unsere Männergesangvereine, noch der Tonkünstlerverein fühlten sich bemüfsigt, etwas von ihm aufzuführen. Einzig das Konservatorium brachte in einem Konzert zwei wenig bedeutende Gelegenheitssachen (Chöre) heraus.

Eine kleine Gemeinde war es also auch, die sich zur »*Reissiger*-Feier« im Opernhause eingefunden hatte, aber sie ward wenigstens insofern nicht enttäuscht, als die Aufführung der »Yelva« (Frau *Basté* in der Titelrolle) eine ganz vorzügliche war. Die Idee, die den Ausgangspunkt des kleinen Drama bildet, ist auch gar nicht etwa »verschimmelt«. Dafs ein durch einen grofsen Schreck der Sprache beraubtes Mädchen durch einen eben solchen dieselbe wieder gewinnt, ist ein auch heute noch brauchbarer Gedanke. Allerdings die Behandlung desselben — sie schmeckt noch ganz nach dem Zeitalter, da die »blaue Blume« in vollster Blüte stand. Der Zuschauer wird förmlich auf die Folter gespannt. Die Thränendrüsen müssen funktionieren — sie mögen wollen oder nicht. Aber bei aller Sentimentalität ist die Behandlung des Dialogs von einer Nüchternheit, die dem »Dichter« *Theodor Hell* (Winkler) nicht zur Ehre gereicht. Ungleich besser geartet ist die melodramatische Musik. Ohne sich jemals über Gebühr hervorzudrängen, schmiegt sie sich dem Stücke mit sicherem Geschmack an, und wenn die Gestalt der Stummen schliefslich unsere Sympathie gewinnt, so ist es thatsächlich ihr in ihrem schlichten, warmen Empfinden zu danken. Die sensationsbedürftige Gegenwart mag die drastischeren Effekte vermissen, ihr mag das anspruchslose Gebaren des Komponisten, der sich ganz dem Drama unterordnet, befremdlich erscheinen, dem Einsichtsvollen wird gerade das als der besondere Vorzug erscheinen. Hier ist die Musik thatsächlich nur in dienender Stellung. Ihre Herrschaft hat sie im musikalischen Drama, id est in der Oper. Dieser in diesem Jahre auf das respektable Alter von ziemlich 70 Jahren zurückblickenden Neuheit liefs das Königl. Institut am 5. März als zweite »Opern«-Novität »Ratbold« von *Reinhold Becker* folgen, ein Werk, das, Einakter, seinen Ursprung in der Periode hat, welche in der Gefolgschaft der »Bauernehre« das »In der Kürze liegt die Würze« zum Prinzip erhoben hatte. *Felix Dahn*, der das Libretto auf Grund einer eigenen, eine wahre Begebenheit behandelnden Ballade verfafste, zeigt sich denn auch ganz als »Nachempfinder«. Die Gestalten gewinnen nicht Fleisch und Blut, die Situationen keine innere treibende Kraft. Ausgangspunkt ist das Enoch Arden-Motiv. Zwei Brüder, Ratbold und Uwe, lieben ein Mädchen Atta. Ersterer wollte letztere für sich gwinnen und veranlafste den Bruder, in die Ferne zu ziehen. Aber Atta hält diesem die Treue. Da kehrt jener in die Heimat zurück. Angesichts der Küste kommt sein Schiff im Sturme zum Scheitern. Ihm, dem einzigen von den Wogen nicht über Bord Geschwemmten von der Bemannung rettete *Ratbold* das Leben! Des letzteren Bleiben ist nun nicht mehr; er zieht von dannen, um das Glück der Liebenden nicht schauen zu müssen. Was da sich alles in einem Akt abspielt! Heitere Chöre der Schiffer, Klagen der Mutter und Geliebten um den Fernen, Seesturm, Gebet, Rettung, Wiedersehen etc. etc. Für den Komponisten keine leichte Aufgabe, insbesondere für einen solchen, der bislang, was er auch immer schrieb, nur stets Lyriker blieb. Da nötigt denn das Erreichte doch Achtung ab, das ist die Geschicklichkeit, mit der er den dramatischen Apparat im Orchester und Sprechgesang handhabt. Das zeugt von ernstem Streben. Aber freilich Höhen gewinnt man damit allein auch nicht. Da, wo die Wirkung auf das Hervorbrechen echter dramatischer Kraft, elementarer Leidenschaftlichkeit des Empfindens gestellt ist, da geht der Atem aus und

der Lyriker schlägt dem dramatisch sich Geberdenden ein Schnippchen: es stellt sich eine abschwächende Lied-Wendung ein. Wenn trotzdem der Erfolg ein sehr günstiger war, so zeugt dies — abgesehen von der Popularität seines Autors in seinem Wohnort — von dem Respekt, welchen das ernste Wollen und der unverkennbare Fortschritt, den das Werk in der Bühnenwirkung gegenüber dem Erstlingswerke »Frauenlob« dokumentierte, der Hörerschaft einflöfste.

Otto Schmid.

Leipzig. Die Unmasse von Lieder- und Klavierabenden, die wir in den letzten Wochen mehr mit Seufzern als mit Freuden an uns vorüberziehen gesehen, erhöht keineswegs die gute Laune des musikalischen Referenten: mufs ja bei derartiger Massenproduktion begreiflicherweise sehr viel Mittelmäfsiges mit in den Kauf genommen werden, während das Hervorragende, das Vorzügliche nicht selten von Minderwertigem um Licht und Luft verkürzt wird.

Zu den wirklich genufsreichen und schätzenswerten Veranstaltungen zählten die Liederabende von Frau *Katharina Edel* aus Hamburg, die ihrem Namen alle Ehre macht und den besten beizuzählen ist, die jetzt in Blüte stehen, und des Herrn Dr. *Fel. Kraus* aus Wien, der sich dadurch eine besondere Anziehungskraft sicherte, dafs er eine Reihe mehr oder minder unbekannte *Schubert*sche Gesänge vorführte und unserem Erinnern näher rückte.

Sensation erregte er mit dem Vortrag von *Schuberts* so gut wie ganz vernachlässigter Ballade »Der Taucher«. Sie ist wohl nächst der von *Zumsteg* komponierten Bürgerschen »Lenore« eine der umfangreichsten ihrer Gattung und setzt deshalb einen sehr ausdauernden, lungenkräftigen Sänger voraus, der das bedeutende, etwas über eine halbe Stunde beanspruchende Pensum im Zusammenhang zu erledigen vermag. Wem die Erfüllung dieser Bedingungen nicht allzuschwer fällt, mag getrost einmal vor diesem »Taucher« Halt machen: Die Komposition enthält so viel bedeutende, ergreifende Züge, dafs einzelne mattere Stellen die Gesamtwirkung nicht beeinträchtigen können. Vor allem eindrucksvoll ist die Zeichnung der bittenden Jungfrau und das tonmalerische Zwischenspiel vor der Schlufsscene.

Die siebente und achte (letzte) Kammermusik im kleinen Saale des Neuen Gewandhauses boten viel Anregendes. Der Mitwirkung von Frl. *Klotilde Kleeberg*, deren edles Talent mit bestem Erfolge die Spezialpflege der Kammermusik sich angelegen sein liefs, hatte man, indem Herr Konzertmeister *Lewinger* sich als geist- und geschmackvoller Violinist ebenbürtig der Pianistin zugesellte, eine mustergiltige Reproduktion von *Beethovens* »Kreutzersonate« (Op. 47, A dur) zu danken und unter Hinzutritt der Herren *Rother*, *Unkenstein*, *Wille* gewann auch *Schumanns* Es dur-Quintett elektrisierende Vermittelung.

Im Verein mit den Herren *Hilf*, *Becker*, *Schäfer*, *Klengel* brachte Herr *Georg Schumann* (Pianoforte) aus Bremen ein Klavierquintett eigener Komposition am achten Abend erstmalig zu Gehör: ein durchaus achtunggebietendes Werk eines vornehm empfindenden und gestaltenden Tonkünstlers. Am bedeutendsten und zugleich abgerundetsten erscheint uns das erste Allegro, viel Graziöses bieten die Variationen über ein sinniges Thema. Man nahm die Neuheit sehr beifällig auf.

Ein herzerfrischendes *Haydn*sches C dur-Quartett (Nr. 23 der Ausgabe Peters) und *Schuberts* g dur-Quartett (Op. 161, aus dem Nachlafs) umrahmten bei mustergiltiger Ausführung aufs Kostbarste das Programm.

Das siebzehnte Gewandhauskonzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit *Fr. Gernsheims* zweiter (B dur-) Symphonie. Sie empfiehlt sich mehr durch tüchtige Satz- und Orchestrationstechnik als durch imponierenden Gedankenreichtum. Recht hübsch hört sich das piquante Scherzando an, ebenso der Anfang vom Andante. Doch hier wie dort verliert sich der Komponist lieber in gefälliger Detailmalerei als dafs es ihm gelänge, sich zu wahrhaft hohem symphonischem Fluge zu erheben. So läfst man wohl dem sattelfesten Können des Komponisten volle Gerechtigkeit widerfahren, ohne sich zu verschweigen, dafs ihm höhere Inspirationen nicht verliehen sind. Die hier zum erstenmale auftretende Pianistin Frau *Langenhan-Hirzel* aus Zürich hatte in ihren Solostücken *(Chopin, Leschetitzki)* mehr Glück als im *Schumann*schen a moll-Konzert, wo sie eine nervöse Unruhe nicht los wurde und infolgedessen auch einmal (im Finale) in höchst bedenkliche Differenzen mit dem Orchester geriet. Den reinsten, kostbarsten Genufs bereitete der Thomanerchor unter Herrn Kantor und Musikdirektor *Gust. Schrecks* Leitung. In einer »Legende« von *P. Tschaikowsky*, die »Wolken« von *Rheinberger*, in *J. Seb. Bachs* einzigem weltlichen Lied »Die Tabakspfeife« (aus Magdalenens, seiner zweiten Frau Liederbuch), sodann in *Mendelssohns* unvergänglichen »Drei Frühlingsliedern« (Op. 48) gab der berühmte Chor vollwichtige Beweise dafür, dafs er wie in der musica sacra, so auch in der Pflege des weltlichen vierstimmigen Liedes Aufserordentliches leistet. Unbeschreibliches Entzücken rief er wach und seine Zugabe: Ruhethal (*Mendelssohn*) steigerte sogar noch den Enthusiasmus.

Mit der wahrhaft fascinierenden Wiedergabe der Ouverture zum »Fliegenden Holländer« erhielt der Abend den glanzvollsten Abschlufs.

Im achtzehnten Gewandhauskonzert feierte die Kammersängerin Frau *Lili Lehmann* in der Doppeleigenschaft der dramatischen Künstlerin (Scene und Arie aus »Fidelio«: Abscheulicher) und Liedersängerin *(Schubert, Schumann, Brahms)* durchgreifende Triumphe. Es ist erstaunlich, wie sie allen Zeitenstürmen mit seltener Ausdauer zu trotzen weifs.

Die »Zauberflöten«-Ouverture, *Bachs* h moll-Suite für Streichorchester und Flöte (von Herrn *Schwedler* vollendet geblasen), *Beethovens* A dur-Szmphonie (Nr. 7) rissen zu frenetischem Jubel hin.

Schumanns unvergängliches Meisterwerk »Paradies und Peri« erlebte im 19. Gewandhauskonzert eine herrliche Aufführung. Freilich mufste der Tenorist *Fritz Kaufmann* aus Basel wegen Indisposition um Nachsicht bitten lassen, doch behauptete er sich meist mit künstlerischem Anstande. In Frl. *Emma Hiller*, Kammersängerin aus Stuttgart, war für die Peri eine ebenso glückliche, vom poetischen Feingefühl durchdrungene Vertreterin gefunden wie für die Jungfrau in Frl. *Meyerwisch* und für die Altsoli in Frau *Alken-Minor*, Kammersängerin aus Schwerin. Eindrucksvoll sang Herr Opernsänger *Schütz* aus Leipzig die Bafspartieen. Da der Chor aufs rühmlichste mit den Solisten und dem Orchester wetteiferte, die Episoden gleichfalls gut besetzt waren, so konnte ein durchgreifender Gesamteindruck nicht ausbleiben. Alles war enthusiasmiert und stattete dem unschätzbaren Leiter, Herrn Kapellmeister *Nikisch*, feurigen Jubeldank an den Teilschlüssen ab.

Der Riedel-Verein widmete der Erinnerung an den Todestag von Kaiser Wilhelm I. (9. März 1888) am letzten sächsischen Bufstag einen höchst bedeutsamen Pietätszoll; er brachte *Bachs* Kantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« (Actus tragicus) und *Mozarts* »Requiem« so weihevoll zur Aufführung, dafs die Hörerschaft in der Thomaskirche in innerster Seele davon ergriffen wurde. Die Soli lagen in den Händen von Frl. *Marie Rost* aus Berlin (Sopran), Frl. *Mathilde Haas* aus Mainz (Alt), Herr *Georg Ritter* aus Dresden (Tenor) und den Herrn Kammersänger *Otto Schelper* aus Leipzig (Bafs); das Gewandhausorchester und die Orgel unter Herrn *Paul Homeyers* Meisterhänden dienten den unvergänglichen Monumentalschöpfungen zur kräftigsten Stütze. Auf unserer Opernbühne fafste, wie mehrere sehr gut besuchte Wiederholungen bewiesen, »*Marschners*« neu einstudierte kernhafte romantische Oper: »Templer und Jüdin« zur Freude aller aufrichtigen Verehrer solcher gesundheitsstrotzenden Musik, immer festeren Fufs zu Nutz und Frommen des Repertoires. Mit ihrer in der That unvergleichlichen Darstellungskunst übte Sign. *Prevosti* bei ihrem einmaligen Gastspiel als »Traviata« (in *Verdis* gleichnamiger Oper) auf ein nahezu ausverkauftes Haus einen unwiderstehlichen Zauber aus, bei dem es gewisse Schwächen im getragenen Gesange um so leichter vergafs, als die Koloraturkünste der Italienerin noch immer bewundernswert sind. Auf vielseitiges Verlangen gastierte am 14. März Sign. *Prevosti* in derselben Rolle zum zweitenmale.

Bernhard Vogel.

Hannover; Anfang März. Im königl. Theater gab es Mitte Dezember ein dreimaliges Gastspiel des Baritonisten *d'Andrade* als Don Juan, Rigoletto und Tell in den gleichnamigen Opern. — Die Gepflogenheit italienischer Gesangsvirtuosen und Virtuosinnen, auf

einigen Paraderollen jahraus, jahrein herumzureiten und zu reisen, findet in *d'Andrade* einen ihrer hartnäckigsten Vertreter. Dafs dabei eine wirklich seelisch belebte, dem einzelnen Seeleneindruck impulsiv folgende Darstellung herauskommt, ist unmöglich, da der Darsteller durch die ewige Wiederholung ein und derselben Rolle schliefslich ein reiner Automat werden mufs, dafs *d'Andrade* durch eine gewisse Eleganz und brillierende Darstellung für sich einnimmt, ist nun allerdings nicht zu leugnen, andererseits beging er aber, und zwar am ausgeprägtesten im »Don Juan« den grofsen Fehler, dafs er sich um das ihn umgebende Ensemble blutwenig kümmerte, so dafs es nur der kolossalen Sicherheit unseres Opernpersonals und des Dirigenten, Herrn *Kotzky* zu danken ist, dafs man nicht alle Augenblicke »umschmifs«. — Ein bedeutend erfreulicheres Gastspiel war dasjenige der Frau *Alice Roon* als Akuzena, Ortrud und Fides. Die temperamentvolle, stimmlich sehr begabte Sängerin bewarb sich damit in sehr aussichtsvoller Weise um das Fach der dramatischen Altpartieen. Das Konzertleben zeitigte in der letzten vorweihnachtlichen Zeit verschiedene Darbietungen, als deren bedeutendste das 4. Abonnementskonzert des königl. Orchesters hier erwähnt werden mufs. Als Hauptnummer gab es *Beethovens* gewaltige »Neunte«. — Der am 7. Dezember stattgefundene II. Abend des Pianisten *Lutter* brachte uns die Bekanntschaft des Herrn *Burmester*, der als reiner Virtuose entschieden hochbedeutend ist, aber nicht als Künstler. Herr *Lutter* bewies durch sein Spiel, dafs er das gerade Gegenteil von dem Violinisten war, nämlich ein wirklicher Künstler und ebenso Frau *Ritter-Götze* aus Berlin durch ihren vollendeten Gesang. — Kirchliche erfolgreiche Musikveranstaltungen fanden aufser an den 4 Adventssonntagen noch am 24. und 31. Dezember in der Garnisonkirche statt unter Mitwirkung der Sängerinnen *Lüders*, *Knoke*, *Gerstäker*, *Roerdans* und des Organisten *Wuthmann*.

Die 2. Hälfte der Konzertsaison begann am 8. Januar mit dem 5. Abonnementskonzert des Hoftheater-Orchesters, zu welchem Herr *Pablo de Sarasate* als Solist hinzugezogen war. Der Künstler spielte *Bruchs* 2. Violinkonzert (Op. 44) und *Raffs* hochinteressante Suite Op. 180 und mufste aufserdem noch 2 Zugaben gewähren. Die entzückende Schönheit und Abgeklärtheit des Tones ist immer noch *Sarasates* Hauptmerkmal, hierin kommt ihm wohl keiner gleich. Das königl. Orchester gab mit der Cmoll Symphonie von *Mendelssohn* und der *Berlioz*schen Ouvertüre zu »König Lear« dankenswerte Gaben. Die nächste Station war das 2. Abonnementskonzert der Hannoverschen Musikakademie (Dir. Kapellm. *Frischen*), welches aus a capella-Chören und Klaviervorträgen der Frau *Carreño* bestand. Die Musikakademie, ein meist nur grofse Werke mit Orchesterbegleitung kultivierender Chor von über 200 Mitgliedern, zeigte sich der ihr ungewohnten Aufgabe glänzend gewachsen. Die gesungenen Chöre von *Bülow*, *Schumann*, *Frischen*, *Gade* und *Beethovens* »Meeresstille und glückliche Fahrt« (mit Klavierbegleitung) wurden, allerdings mit Ausnahme des Letztgenannten, ganz köstlich wiedergegeben. Dirigent und Chor waren eins. Frau *Carreño* hatte grofsen Erfolg mit Kompositionen von *Chopin*, *Schubert*, *Henselt* und *Lifzt*, weniger mit *Beethovens* »Appassionata«, die poesielos und willkürlich heruntergetrommelt wurde. In dieselbe Woche fiel der 3. Musikabend des Pianisten *Lutter* unter Mitwirkung des Tenoristen *Ben Davies*. Herr *Lutter* mufste leider seine Vorträge infolge heftiger, plötzlicher Erkrankung abbrechen, so dafs man nur die Esdur Sonate von *Beethoven* sowie 3 kleinere Sachen von *Brahms* und *Chopin* als pianistische Gaben bekam, dafür sang der bekannte Sänger noch einige Lieder aufser den programmmäfsigen; seine Gesänge waren eine Arie aus *Händels* »Jephta« und Lieder von *Schumann*, *Brahms*, *Rubinstein*, *Horisch*, *Thomas* und einigen unbekannten englischen Komponisten. Das 4. und letzte Januarkonzert fand am 29. Januar statt, nämlich das 6. Abonnementskonzert des königl. Orchesters. Aufser den Orchesterwerken (Ouvertüre »Medea« von *Cherubini*, Symphonie in Hmoll von *Schubert* und Gmoll von *Mozart*) gab es Gesangsvorträge des Herrn *Carlen* aus Düsseldorf (Tenor), bestehend in dem herrlichen Preisliede aus *Wagners* »Meistersingern von Nürnberg« und dem Cyklus »Dichterliebe« von *Schumann*, sowie einer Zugabe. Der Sänger hat eine eigentümlich dunkle, fast baritonale Färbung in der Stimme, im übrigen jedoch so bedeutende Vorzüge, dafs der bedeutende Beifall, der sich besonders nach dem Preisliede erhob, voll gerechtfertigt war. Die Orchesterleistungen unter Kapellmeister *Herner* waren recht befriedigend. — Eine, alle diese konzertanten Musikgenüsse weit überstrahlende That war aber die endliche Wiederaufnahme von *Wagners* herrlichem Liebespoëm »Tristan und Isolde« in das Repertoire des Hoftheaters. Die jahrelange Vernachlässigung dieses Werkes an unserer Bühne hatte eine förmliche Agitation im *Wagner*schen Sinne hervorgerufen, welche diesen ihren ersten Erfolg mit einer wahrhaft südlichen Begeisterung feierte. Nach dem 1. Aufzuge 4, nach dem 2. 3, nach dem letzten 8 stürmische Hervorrufe seitens des überzahlreichen Publikums redeten deutlicher als mit vielen Worten geschehen konnte. Die Aufführung selbst war eine hochbefriedigende, besonders in Bezug auf die Darsteller der Isolde, der Brangäne und des Kurwenal, während der Tristan weniger ansprach. Die betreffenden Künstler waren: Frau *Thomas-Schwarz* (Isolde), Frau *Roon* (Brangäne), Herr *Zarnst* (Kurwenal), Herr *Holldach* (Tristan). Ganz wunderschön spielte das Orchester unter Herrn Kapellmeister *Kotzkys* Leitung. Mit der Erwähnung des Ende Januar stattgefundenen, an künstlerischem und materiellem Erfolge gleichbedeutenden Gastspieles von Frau *Gemma Bellincioni* als Santuzza, Nedda und Mignon will ich den diesmaligen Bericht schliefsen. L. Wuthmann.

Hamburg, Mitte März. — »Zwei Kapitel« könnten wir unseren heutigen Monatsbericht wohl überschreiben, denn zwei sehr verschieden geartete Liederabende aus unseren musikalischen Erlebnissen der letzten Zeit möchten wir diesmal in den Mittelpunkt unserer Betrachtungen stellen als Themata, an denen es noch gar manches unausgeschöpft Prinzipielle zu erörtern giebt. Eigentlich: »ihrer Hühner waren zwei und ein stolzer Hahn dabei« — nämlich auch Herr Kammersänger *Karl Meyer*, früher in Schwerin, erfreute uns an einem besonderen durchweg aus eigenen Mitteln bestrittenen Liederabend mit gehaltreichen, wertvollen Lieder- und Balladen-Spenden. Allein so hoch wir sein ernstes Künstlertum auch einschätzen wollen, so erlesene Proben seines Könnens das poetisch gewählte Programm auch aufweisen mochte und so ehrlich wir seine Überredungsgabe im Ausdruck des Herben und Starken, Feurigen und Wilden, Gewaltigen wie Dämonischen, auf alle Fälle bewundern müssen — sein Auftreten im Konzertsaal bedeutet doch nur eine »faute de mieux«, da er seiner ganzen Artung nach als scharfer musikalischer Charakteristiker auf die Szene gehört, wo sich dramatische Darstellung und gesangliche Leistung sicherlich zu einer weit harmonischeren Einheit bei ihm verbinden, als dies bei seinem etwas spröden Organ unter lyrischen Vorträgen im Frack der Fall sein konnte. Wir wenden uns also hier lieber gleich dem Meistersänger *Eugen Gura* zu, der nun schon zum drittenmale in diesem Winter wiederkehrte und »sang so schön«: Diesmal ausschliefslich *Loewe*'sche Balladen und — denn doch ein gelindes Ereignis in der Musikwelt! — volle 12 *Hugo Wolf*'sche Gesänge. Über *Carl Loewe*, den früher mit verächtlichem Achselzucken gern als »Bänkelsänger« Abgethanen, ist man sich ja heute so ziemlich einig unter den Gelehrten. Dank *Guras* und weniger anderer unermüdlicher Wirksamkeit hat man mit der Zeit doch gröfsere Klarheit über eine Erscheinung wie die seinige gewonnen und das Ergebnis ist heute ziemlich übereinstimmend etwa folgendes Urteil: Sein verblüffender modulatorischer Reichtum, seine klare, gesunde Sprachmelodie mit ihren prägnanten rhetorischen Pointierungen, ferner seine eminent plastische Thematik und sein Charakterisierungs-Geschick in markanten harmonischen Wendungen oder leichten Ausweichungen bei strophischen Abänderungen — eine Kunst der Variation, die er allerdings weniger aus der thematischen Umbildung, wie sie dem *Bach*-, *Beethoven*- und *Brahms*-Stil zu eigen ist, schöpft, als vielmehr der einfachen chromatischen Färbung der figurativen Umspielung entnimmt, wie sie der *Mozart*-, *Weber*-, *Schubert*-Stil liebt: alles dieses, sage ich, hat ihn zu einem »Progonen« in der Musikgeschichte gemacht, wo nicht gar schon zu einem bedeutsamen Vorläufer des *R. Wagner*schen Sprachgesanges und seiner dramatischen Charakteristik gestempelt. Dagegen ist über eine Erscheinung wie den neuen lyrischen Tondichter *Hugo Wolf* das letzte Wort sicher noch

lange nicht gesprochen, und dieses Fragezeichen mag denn unsere Berechtigung zu einem näheren Eingehen an dieser Stelle erweisen.

Es war im Januar 1889, also nahezu schon vor einem Dezennium, und zwar in Wien, dafs ich dem »unwirschen Gesellen«, als welcher sich der Liederkomponist *Wolf* — damals wenigstens — in seinem Äufseren und seinem ganzen, mehr eigenwillig als umgänglich gesellschaftlichen Wesen gab, zum erstenmale gegenüber trat. Ich war zu einem Vortrage im dortigen »Akademischen Wagner-Vereine« eingeladen, und man hatte die Liebenswürdigkeit, mich zum darauffolgenden Abend auch zu einem engeren Privatzirkel dieses Kreises zu bitten, wo der kurz vorher entdeckte »*R. Wagner* des Liedes«, wie man ihn ja wohl bedeutsam nannte, lieb Schofskind war, in seiner Sonderlingsart nicht nur vergöttert, sondern auch in seinen Unarten geradezu verhätschelt. Es ist schon immer das Zeichen eines starken Geistes, wenn eine Natur über solchem blinden Penatenkult für die künstlerische Öffentlichkeit nicht verloren und zu Grunde geht. Das brüskierend »Abnorme« in seinem etwas ungeniefsbaren Wesen war damals wenigstens schon ganz beträchtlich bei ihm ausgebildet, und wiederholt legte ich mir im Verlaufe des selbigen Abends die ernste Frage nach der Zurechnungsfähigkeit seiner hypernervös aufbrausenden, rauh-abweisenden, trotzig-wilden Verfassung vor. Man sieht, ich weilte also damals sozusagen bei den »Müttern« der entstehenden *Wolf*-Propaganda, die kurz darauf denn auch kräftig einsetzte und von deren kritiklosem, leidenschaftlichem Taumel ich eine (übrigens wenig erquickliche) erste Probe schon einige Wochen später, bei einem wiederholten Besuche Wiens auf der Rückreise von Graz, im »Saale Bösendorfer« selbst mit erleben sollte. Schon vor diesem gelegentlichen Heraustreten an die Öffentlichkeit aber waren die unmittelbar beteiligten Gemüter stark, bis zum Explodieren erregt, so dafs es eine stundenlange heifse, in den öden Strafsen laut hallende Wortschlacht zwischen ihnen und mir nach Verlassen der Gesellschaft inmitten der eiseskalten Schneenacht noch gab, die eigentlich ziemlich resultatlos, je länger sie währte, verlief. Denn natürlich hatte man an mir Proselyten machen wollen und mich zu dem Zwecke mit einigen, reichlich 25 Kompositionen des angehenden Genies aus freigebig spendendem Füllhorn der Liebe ordentlich überschüttet. Von vielen war ich, dafs ich's nur gestehe, trotz miserablen, unausstehlich schnarrenden Eigenvortrags seitens des Komponisten sofort merkwürdig gepackt und unwiderstehlich ergriffen; manches war nur eben eindruckslos an mir vorübergegangen und einiges hatte mich sogar völlig kalt gelassen. Der besondere Streitpunkt zwischen uns, d. h. seinen enragierten Anhängern und mir, dem zugereisten Fremden, war nun, dafs ich 1. behauptete, dafs er nicht der Erste mehr sei in der Anwendung *Wagner*scher Diktion und Übertragung seiner Ausdrucksform auf das lyrische Gebiet — ich nannte *Hans Sommer*, *Ritter* u. a.; 2. oft auch mehr *Schubert*sche Grundlage als gerade *Wagner*sches Wesen in den vernommenen Gesängen, jedenfalls eine Mischung beider Stilelemente entdeckt zu haben glaubte, und 3. nicht den sans phrase, kat'exochen, par excellense, schlechthin »modernen« Tondichter in dem Komponisten bis jetzt erkennen konnte, als der er mir aufdringlich da in die Ohren geschrien wurde .... Das also wären so etwa die historischen und persönlichen Voraussetzungen meiner Auffassung und Beurteilung *Hugo Wolfs*.

Natürlich hat dieses merkwürdige Erlebnis mit all der Lebendigkeit seiner vehementen Einzelzüge von anno dazumal seither in mir nachgewirkt. Ich fing doch an, mich mit ihm zu beschäftigen und sprach mit Freunden über diese neue, mir jedenfalls noch ungeklärte Erscheinung; gelegentlich gaben äufsere Anlässe von sporadischer Wiedergabe seiner Musenkinder willkommene Gelegenheit, den seiner Zeit gewonnenen, begreiflicherweise auf das erste Mal noch nicht durchaus sympathischen Eindruck gewissenhaft, ohne jeden persönlichen Beigeschmack, zu revidieren — und nun also giebt die glänzende Vertretung seines Namens im Konzertsaal durch einen echten Kunstpriester wie *Gura* den letzten Anstofs, um mit einer mittlerweile bereits gefestigten, wenn auch vielleicht noch nicht umfassenden und erschöpfenden — geschweige denn schon endgiltigen Meinung über sothanes Problem hervorzutreten. Im Grunde mufs ich aber wirklich sagen, dafs sich mein damaliges Urteil wohl vertieft und erweitert hat, jedoch genau genommen dasselbe von ehedem geblieben, noch heute ist. Ich gehe sogar nunmehr fast noch weiter, indem ich jetzt vielfach die rechte Kongruenz zu vermissen glaube zwischen der Singstimme, d. h. dem unruhigen, hilf- und planlosen (durchaus nicht etwa immerdar sprachmelodischen!) Auf und Ab, Ab und Auf ihrer Deklamation, und der in drastischen Bizarrerien und grotesken Kapriolen gelegentlich die Erinnerung an Berlioz sogar nicht völlig ausschliefsenden Klavierbegleitung. Es ist oft schon die reine Ausnahme, wenn sich beides einmal hübsch mit einander amalgamiert und die eine der anderen sich weich und geschmeidig anschmiegt. In den herbkühnen, knirschend harten und schneidend scharfen, im übrigen aber in ihrer kecken Überlegenheit ganz ausgezeichnet charakterisierten und prächtig gestalteten zwei »Kophtischen Liedern« nach *Goethe* z. B., hat diese Divergenz und Inkonvenienz, absichtlich wohl, so ziemlich ihren klassischen Gipfelpunkt und plastischesten Ausdruck in *Wolfs* Schaffen gefunden, der in meiner Seele nur um so lebendiger die Erinnerungen an bewufsten Abend zu Wien wachrufen mufste, als ja auch der Text eine Art Auseinandersetzung des genial-freien Individuums mit der dummen Welt des beschränkten Philisters enthält — gleichsam einen lyrischen »Till Eulenspiegel« der Klaviermusik also vorstellt, wie wir ihn mit seinen nicht immer anständigen Gebärden im grofsen epischen Orchesterspiel sinfonischer Tondichtung vor kurzem auch anderweitig erlebt haben.

Allein in der That, man darf einem *Wolf* gegenüber nicht bei diesem ersten Eindruck schon stehen bleiben und darin am Ende einzig und allein nur das ganze Wesen seiner Persönlichkeit nun suchen. Er ist auf alle Fälle ein tiefer und begnadeter Tonpoët von selbständiger Eigenart, in der Art seiner musikalischen Einkleidung und Ausdeutung der Gedichte, so sehr sich diese auch manchmal mit Verwandtem berühren, an Früheres, Vergangenes anklingen mag, von ursprünglich-frischen Qualitäten. Zumal versteht er es meisterhaft, mit natürlich-echtem Gefühl für das Richtige und kongenialem Empfinden für das Individuelle je nach der textlichen Vorlage den passenden Ton ganz allgemein zu treffen; so dafs sich also bei ihm *Mörike* von *Goethe*, *Scheffel* von *Heyse* sofort sehr charakteristisch und entschieden abhebt, die italienischen Volkslieder z. B. eigentümlich warm und saftig, von der heifsblütigen Glut des Südens satt durchtränkt, berühren, in *Mörikes* echter Liebeslyrik die Widerhaarigkeit der Kophtischen Trutzgesänge einer zarten und keuschen, dabei echt melodischen Innigkeit oder auch wieder heilig sinnender, andächtiger Traumstimmung gewichen ist und bei *Biterolfs* Sehnsuchtslied »Im Lager vor Akkon«, wo der Held seiner fernen Heimat, des »waldgrünen Thüringlandes«, zur Nachtzeit schmerzvoll gedenkt, im Rhythmus der Begleitung andeutend die Weise des Thüringischen Volksliedes »Ach, wie ist's möglich dann . . .« — ein überraschend feiner poetischer Zug! — deutlich mit anklingt. Nur mufs man eben noch besonnen zu unterscheiden wissen zwischen ausgesprochener Eigenart, die Besonderes auch nach grofsen Vorfahren noch zu sagen hat, und urwüchsiger Neu-Art, die den Beruf überhaupt des »Neutöners«, des abenteuerischen Entdeckers und Eroberers gleichsam (nach dem bekannten *Boecklin*-Bilde) in sich trägt; und wenn man uns *Wolf* als »kommenden Mann«, als den lyrischen Genius der Zukunft und Wegweiser ins moderne Reich »Neuland« aufschwatzen oder gar durch eigene Sonder-Vereine mit aller Gewalt aufdrängen will, dann rufen wir allerdings energisch: »Halt ein, ihr fordert viel, um zu versagen — vielleicht schon ginget ihr zu weit!« Wir werden dann auch die entsprechende Antwort nicht schuldig bleiben, wenn es gilt, den uns von der Gegenpartei zugeschobenen Beweis für diese Ansicht anzutreten und *Wolfs* Persönlichkeit die ihr gebührende Stellung innerhalb der neueren Musikentwickelung unsererseits nun zuzuweisen. Denn darauf kommt es vor allem an: diesen ihren Lebenspunkt klar zu erkennen, dieses »Gieb mir, wo ich stehe!« ihr zu gewähren — das steht ja aufser allem Zweifel!

Sollten wir also seine heute schon unbestreitbare geschichtliche Mission hier näher zu bestimmen haben, so würden wir etwa sagen, dafs er nur halb Vorhut und Fürsprech, ebensoviel aber mindestens auch wieder Nachhut und Nachfahre sei. Weit entfernt, der »moderne« Vorbote einer neuen Zeit zu sein, den aus ihm zu machen so häufig versucht wird, ist er vielmehr, als Poet zumal,

eine mehr rückschauende Natur, dürfte er wohl in seinem innersten Kern als interessante und das Gebiet nicht zuletzt erweiternde Nachblüte *Schumanns* (stellenweise auch *Schuberts* und selbst *Brahms'*) auf dem Gebiete der musikalischen Lyrik zu fassen sein, nur eben entsprechend bereichert technisch wie dem tonkünstlerischen Ausdrucksvermögen nach — das verdeckt eben die Sache wieder einigermafsen! — ergänzt und vervollständigt nun durch die *Wagner*schen u. a. neueren Ausdrucksmittel. Und wie wir musikalisch im Grunde blofs eine solche, wenn auch herrliche und innerlich für ihn notwendige, »Nachblüte« erblicken können, so vor allem schon in der Auswahl seiner dichterischen Unterlagen vermögen wir nicht den Vorstofs ins Werdende vorzufinden, müssen wir die epigonenhafte »Nachlese« nur aus der rein klassischen und romantischen Vergangenheits-Litteratur bei ihm ausdrücklich konstatieren. Einen *Mörike* und mehrere andere, von den früheren namhaften Liederkomponisten bisher leider noch vernachlässigte, völlig übersehene, aber dabei eminent musikalische Lyriker unseres deutschen Litteraturschatzes nachträglich noch liebevoll hervorgezogen, sie für den mittlerweile gesteigerten und fortschrittlich erweiterten musikalischen Ausdruck künstlerisch vollgiltig wie ebenbürtig verwertet, tonkünstlerisch zu Ehren und für die spätere Nachwelt noch lebensvoll bedeutsam zur Geltung gebracht zu haben: Das wahrlich ist allein schon ein entschiedenes Verdienst, das nicht gering von uns angeschlagen werden darf und ihm von uns dauernd gar hoch angerechnet werden mufs — ein durchaus eigentümlich Tagewerk von bleibendem Werte! Aber es ist und bleibt in seinem ganzen Wesen Rückblick und wird nicht eigentlich neuzeitliche Vorschau — wer wirklich gegenwärtige, zukunftsschwangere Geistesregungen unserer Zeit näher kennt, wird, mufs mich ohne weiteres hierin verstehen. Höchstens noch bedeutet *Wolfs* mutig-beherztes Eindringen auch in das heikle Gestrüpp der Gedankenlyrik und Sentenzpoesie, um als freier Junker Königssohn die dahinter schlafende Maid »Dornröschen« alsbald zu wecken und sie seinem musikalischen Willen geneigt zu machen — höchstens, sage ich, bedeutet dies eine aparte Entdeckungsweise in noch weniger bebaute Gegenden hinein. Allein, ganz abgesehen davon, dafs auch daraus, selbst durch solches inbrünstige Liebeswerben, noch immer keine »moderne« Litteratur geworden ist, nähert er sich in dieser seiner Spezial-Neigung für weltfern-abseits liegende dichterische Gestaltungen mit vornehm litteraturgebildeten Empfindungen, gesuchten antiken Versmafsen und fremdartigen, teils mystischen, teils pessimistischen Anschauungen, gerade wieder mehr dem älteren *Brahms*, so dafs also auch hier das Vorbild, oder doch der Vorgänger klar zu Tage tritt und unverkennbar erwiesen ist ... Wie ich übrigens aus absolut zuverlässiger und zuständiger Quelle zu meiner Freude eben erfahre, befindet sich der Komponist (der bekanntlich vor Monaten nach einer Heilanstalt hatte verbracht werden müssen) zur Zeit wieder durchaus wohl.

Ein anderes Bild: »*Ludwig Wüllners* Liederabend«! Man wird auch den »Fall *Wüllner*« nicht mit zwei Worten abthun, man wird diesem »Problem« nicht einfach mit den alten Referenten-Gewohnheiten beikommen können. Es will doch wohl etwas tiefer erfafst sein; ja, ich möchte sogar hier die Behauptung wagen, dafs er bisher überhaupt noch nicht von der Kritik voll erfafst worden ist, wenn anders »erfassen« hier psychologisch erklären, als eigenartige Erscheinung aus Zeit und Kultur heraus zu ergründen suchen und das erlösende Wort dafür finden heifst. Da es mich von jeher lebhaft angeregt und sogar gereizt hat, derartig bedeutsamen Abnormitäten mit etwas weiteren Gesichtspunkten auf den Leib zu rücken, mag es wohl verziehen sein, wenn ich hier zu grundsätzlichen Erörterungen über das merkwürdige Thema gleichfalls tiefer Atem schöpfe. Es ist z. B. gleich ganz und gar nicht richtig das leidige Schlagwort, das, voreilig geprägt, in Fachkreisen schon wie ein Gemeinplatz umgeht: dafs Dr. *Wüllner* eigentlich doch keine Stimme habe und mehr als Vortragskünstler aufzufassen sei. Das mit dem »Vortragskünstler« ist — cum grano salis — ja wohl allenfalls richtig, wozu noch eine hohe Intelligenz und wirklich künstlerische Individualität, litterarische Bildung gepaart mit poetischer Begabung, als günstiger Umstand besonders hinzukommen. Aber *Wüllner* besitzt nicht nur Stimme, er hat sogar Schule; die Höhe ist bei ihm stark und voll entwickelt, sein Piano von einer ganz seltenen Feinheit und Weichheit, die Text-Aussprache geradezu ausgezeichnet, und höchstens die Intonation giebt da und dort zu Ausstellungen Anlafs, zumal er allzu gern die Stimme auf einem Ton oft umregistriert. Das also kann es alles kaum sein, was Grund zu ernstlicher Klage wider seine Art für den Kritiker giebt. Wenn der Sänger trotzdem auf die Dauer nicht eben befriedigt und ihm gleichsam das Tipfelchen auf dem I zum vollen, willig allerseits anerkannten Sängertum noch abgeht, so mufs das doch tiefer liegen und ganz wo anders zu suchen sein. Man könnte es negativ fassen und sagen, dafs es ein physiologisches, sagen wir: physisches und psychisches Unvermögen bei ihm sei, den Schauspieler zu vergessen und ganz im Tonkünstler aufzugehen, Sänger nur zu werden. Ich glaube indessen, dafs man seiner Eigenart mit dieser Trivialität ohne nähere Erklärungen immer nicht gerecht wird und möchte es lieber positiv dahin deuten, dafs wir hier eine ungestillte-unstillbare Sehnsucht, das liebewarme, aber unbefriedigte Verlangen des Poeten nach einer zeugungskräftigen Umarmung mit dem Gegenstand seiner Liebe, der Musik, so etwa einen »sinnlich-übersinnlichen Freier« um sie (nach *Goethe*), vor uns haben. Ich mufs dazu noch etwas weiter ausholen.

Es gab eine Zeit (und sie liegt in praxi kaum schon so weit zurück, wie dies *Lessing* ehedem annahm), da waren — wie dieser selbst sagt — Poesie und Musik nicht nur innig und harmonisch, ungetrennt, mit einander verbunden, sondern schienen selbst ein und dieselbe Kunst nur noch zu sein. *Schillers* Experiment mit der »Braut v. Messina«, *Goethes* »Faust«, der als Drama beginnt, um im zweiten Teile dann als Oper zu endigen, *Beethovens* »IX. Symphonie«: sie waren ziemlich gleichzeitig ebenso viele fruchtbare Versuche und kühne Entdeckungsreisen zur glücklichen Wiedervereinigung und Wiederherstellung jenes alten ursprünglichen Ideals, das zuletzt in *Wagners* Prinzip und That vom »Musikdrama« seine neue Auferstehung erleben bezw. die moderne Erfüllung nun finden sollte; und erst kürzlich erlaubte ich mir aus diesem geistigen Zusammenhang heraus an anderer Stelle den letzten Sinn von *Schumanns* »Manfred« und insbesondere daraus wieder von »Manfreds Ansprache an Astarte« als den bis zur dämonischen Beschwörung gesteigerten Sehnsuchtsruf des Musikers zur Wiedervermählung mit seiner Schwester, der Poesie auszudeuten. Es ist in dieser Beziehung nun sicher nicht ganz ohne Bedeutung, dafs gerade Dr. *Ludwig Wüllner* ein vorzüglicher, berühmter und vielgesuchter »Manfred«-Sprecher des Konzertsaales geworden ist, wenn auch hier umgekehrt wie bei *Schumann* der poetische Darsteller und Poet nach dem Sänger als seiner letzten Vollendung ruft und in sehnendem Liebessehnen sich verzehrt. Das Bemerkenswerte vollends noch ist daran, dafs es sich bei *Schumann*-»Manfred« nicht um die gesunde natürliche, kräftige »Ehe«, (wie später bei *Wagner*), sondern um einen krankhaft überreizten, widernatürlichen Incest handelte, der auf die Dauer zu keinem glücklichen Ausgleich, zu keiner inneren Harmonie führen kann. Das Zwitterwesen, die Unnatur stellt sich ein. Alles Zwiespältige — alles, was Zwischending, Grenzgebiet, Mischlingsform heifst, liegt auf diesem Wege des instinktiven, aber perversen und zuletzt impotenten Dranges, wie es denn auch schon *Schumann* nur zu einem interessanten, historisch ewig denkwürdigen, im letzten Grunde aber doch unvollkommenen und daher unbefriedigt lassenden Gebilde zu bringen vermochte, wo eben nur eine Mischung, keine wirkliche Verschmelzung beider Faktoren erfolgt und die Wirkung des einen die des anderen, statt sie zu verstärken, als gleichartiger Gegenpol in ihr Gegenteil oft aufhebt. Mit einem solchen Zwischenglied, einer Art von unfreier Mittelgattung hat man es nun jedenfalls auch bei den Regungen unseres modernen neuesten »Melodrams« wieder zu thun, und aus diesem geistigen Zeit-Milieu heraus des heutigen, gleichsam liebekranken Heimwehs der Poesie nach ihrer Ergänzung, der Musik, will auch der Konzertsänger, sagen wir vielleicht richtiger: »Melodramatiker« — *Ludwig Wüllner* nun begriffen sein, der sich wieder in die besonderen Unterformen poetischer Kunst persönlich auseinander legt und im besonderen als Lyriker, Epiker oder Dramatiker (vergl. seinen »Tannhäuser« und »Genesius«) dabei auftritt. Etwas wie historische Reminiszenz liegt über seinem Streben nach jener schönen, leichten Harmonie von ehedem, wie sie z. B. noch zu *Webers* Zeiten als allgemeinster

Brauch an deutschen Bühnen bestand: dafs der schauspielerische Darsteller dramatischer Gestalten und Charaktere nämlich bei Gelegenheit zugleich Sänger in Singspielen und Opern war. Allein, da jenes Paradies der idealen Identität beider in einer Person, mittlerweile schon zum »verlorenen« wurde, wird auch jene dunkle Reminiszenz jetzt zum dumpfen Schmerzensschrei und zu jenem von des Gedankens Blässe nunmehr angebleichten, im Grunde leider ohnmächtig bleibenden Sehnsuchtsdrange, dem die Stimmungen bebender Hysterie, mondsüchtiger Romantik, schmachtender Überspanntheit und düsteren, allgemeinen Weltschmerzes — was schon in der Auswahl seiner Programme meist zu Tage tritt — oft mehr, als uns lieb sein kann, charakteristisch zu Gesichte stehen: es bleibt beim Weckruf eines fernen Echos, das dann auch wohl einmal visionäre Schemengestalt annimmt und persönlich-geheimnisvoll erscheinend oder aus der Weite erwidert; es kommt jedoch zu keiner realen, noch auch organischen Verbindung entbundener Elemente, und das ist jener von uns durch diese Untersuchung aufgesuchte und von vielen deutlich gefühlte Erdenrest, »zu tragen peinlich, und wär' er von Asbest, er ist nicht reinlich« — in *Ludwig Wüllners* so geistvollen und künstlerisch so anregenden Gesangsvorträgen.

Sein Vibrando-Hauchen ist nicht das künstlerische Vokal-Tremolando, sondern es giebt sich mit durchaus neurasthenischem Timbre, nervenpathologisch sozusagen, als Fortpflanzung mehr seines konvulsivischen Körperzuckens unter dem Vortrage bleichsüchtiger Gesänge. Es berührt wohl fühlbar meine Haut und bringt meine Nerven in Mitschwingung, aber nicht meine männliche Psyche. Und sein Gesang als Ganzes, wie gesagt, ist mehr melodisch potenzierte Rezitation, »Sprachmelodie«, denn Virtuosität der Kehlfertigkeit oder getragener Kunstgesang. *Plüddemann*, *Loewe*, die Meister des Sprachgesanges der lyrisch-epischen Tonkunst, müfsten ihm eigentlich viel besser liegen, als *Schumann* oder *Brahms*, die er mit Vorliebe singt, denn jene bleiben innerlich auch gesünder, wenn sie gleich weniger »modern« wären. Selbst *Rob. Franz* könnte gerade ihm mehr Halt und Stütze bieten — *Franz*, der mir einmal schrieb, dafs das harmonische Gleichgewicht zwischen dem Realen und Idealen, jene Einheit beider, für welche leider kein eigentlicher Name vorhanden ist, bei der Vereinigung der Poesie mit der Musik im Liede durch den Komponisten u. A. auch dahin anzustreben sei, die entsprechende Ergänzung zu geben und den komplementären Ausgleich zur konkreten dichterischen Vorlage zu finden: also z. B. eine romantisch verschwommene Unterlage, wie *Eichendorff*sche Poesieen, wo der Dichter nur immer in den Äther hineinwolle, durch frische, kräftige Rhythmen und klar bestimmte Formen wieder einigermafsen zu paralisieren, sie zur plastischen Gestaltung gleichsam zu erlösen; *Heine*sche Keckheiten und spitze Schärfen dagegen umgekehrt mehr in poetischen Duft einzutauchen und in zartere Tinten aufzulösen. Bei *R. Schumanns* Vertonung der *Heine*schen »Dichterliebe«, die Dr. *Wüllner* mit Vorliebe ganz zu Gehör bringt, liegt dementgegen, da sie denn weniger keck, als schwermütig ist, schon beinahe das reine Unglück war. Kein Mensch wird die feine Kongruenz leugnen, in der sich das musikalische Gewand hier gar anschmiegsam um die aparten, getüftelten Wortverse gelegt hat; aber Gleichgewicht und Ausgleich zwischen Ideal und Real im obigen Sinne ist diese formale Einheit ganz sicherlich nicht mehr zu nennen. Im Gegenteil, der blasse Jüngling ist damit nur noch schmachtender, hohlwangiger, nachtwandlerischer — mit einem Wort: neuropathischer geworden. Man begreift kaum mehr heutzutage, wie eine ganze Generation in dieser geisteskranken Liebeszeit ihr hohes Ideal suchen und erblicken konnte! Denn fast eine jede Epoche aus noch viel früherer (litterarischer wie kultureller) Vergangenheit, scheint uns gesundeten Realisten vom Ausgange dieses Jahrhunderts weit näher zu liegen, gegen alles andere möchten wir, von der heute gewonnenen freien Übersicht aus, wohl toleranter in unseren Empfindungen sein, als gerade gegen diese Bleichsuchts-, Gräberstimmen- und Thränen-Periode, je näher sie uns der Zeit nach liegt und je mehr uns mit ihr daher noch unmittelbare geistige Beziehungen verknüpfen. Es scheint uns mit nichten belanglos, dafs ein *Wüllner* gerade zu ihr sich hingezogen fühlt, auf sie gerne zurückgreift und damit abermals einen reaktionären Widerspruch mit seiner sonst doch so fortgeschrittenen Haltung, also wieder und wieder eine Unzulänglichkeits-Dissonanz in sich begründet. Nimmt er aber ja einmal ein derberes Volks- oder Schelmen-Liedel von *Brahms* oder *Weingartner* in den Mund, so klingt es nur reichlich gemacht, nicht frisch empfunden und leider — gänzlich humorlos. Kurz, wir haben schliefslich doch nur das eine Wort für die ganze Erscheinung: Geistig hochbedeutend, aber angekränkelt und blutarm, kein gesunder Vollblutmensch; mehr »Fin de siècle«, als beherzt und klar nach vorwärts blickender Jahrhunderts-Anfang!

Dr. Arthur Seidl.

Baden-Baden. Hier gab Herr *Friedrich Wild* ein Konzert, in welchem er nur eigene Lieder sang, die er auch selbst begleitete. Herr *Wild* ist ein vortrefflicher Gesangskünstler, seine schöne Tenorstimme klingt in der tiefern Lage baritonal. Die Lieder sind alle durchkomponiert und verleugnet der Komponist keineswegs den Anhänger Wagners. Von ganz besonderer Schönheit sind die Lieder: »Wahre Mädchenliebe« und »Toskanisches Ständchen«. Alles in allem bedeutete das Konzert einen vollen künstlerischen Erfolg für den Komponisten und Sänger.

Breslau. Prof. Dr. *Bohn* hielt mit dem nach ihm benamten Gesangverein bereits 70 historische Konzerte ab.

Gotha. Am 6. März wurde im herzogl. Hoftheater die »Legende von der heiligen Elisabeth« von *Franz Lifzt* unter Hofkapellmeister *Pohligs* Leitung scenisch aufgeführt. Der Erfolg war nicht unbedeutend.

München. Der königl. Professor Dr. *J. G. Herzog* hier (früher in Erlangen) hat anläfslich mehrerer kirchenmusikalischer Arbeiten für das königl. Konsistorium in Cassel vom deutschen Kaiser den preufsischen Kronenorden 3. Klasse erhalten. — Prof. *Erdmannsdörfer* hat seinen Kapellmeisterposten an der Hofoper quittiert.

Sondershausen. Bei Anwesenheit des Komponisten kam *A. Tottmanns* Chorwerk »Prinzessin Edelweifs« für Soli, Frauenchor und Klavier in Verbindung mit lebenden Bildern und Reigen zu sehr erfolgreicher Aufführung.

Nördlingen. Musikdirektor *Trautner* führte am 27. Januar das Oratorium: »Die Festzeiten« von *C. Löwe* und zwar die Teile Advent und Weihnachten mit grofsem Erfolge auf. Gleichen Erfolg hatten 3 Lieder im gemischten Chor von *Trautner* (Des Morgens in der Frühe, Waldvögelein, Ännchen lieb), von denen das letzte wiederholt werden mufste.

Magdeburg. Das Streben, gute Musik immer weiteren Kreisen zugänglich zu machen, macht sich auch hier geltend. Namentlich verdanken wir nach dieser Seite hin viel unserm Oberbürgermeister *Schneider*,[1]) der, selbst musikalisch, auch musikalisch anregt. Die städtischen Sinfoniekonzerte nehmen jetzt einen Zug ins Grofse. Unter *Winkelmanns* Leitung kam am 23. Februar die »Faust-Sinfonie« von *Lifzt* zur Aufführung, deren Schlufschor von der »Zweiten Liedertafel« (Dirigent Domorganist *Forchhammer*) ausgezeichnet gesungen wurde.

X.

— *Heinrich Hoffmanns* Chorwerk, »Waldfräulein«, das in über 20 Städten mit Erfolg aufgeführt wurde, wird in diesem Monat in Berlin durch den Gaeblerschen Gesangverein (Singakademie) mit den Solisten Frl. *Marie Rost* und Herrn *Severin*, aufserdem in Halberstadt und Thorn aufgeführt werden.

Briefkasten.

Herrn Dr. V. in W.: In Nr. 3, Seite 44, Sp. 2, Z. 4 v. oben wird *Händels* »Jöle« vom Verfasser natürlich nicht eine der »feinsten logischen«, sondern eine der »feinsten lyrischen« Figuren, die der grofse Epiker überhaupt je geschaffen, genannt.

Herrn M. N. in Landeck i. Schl.: Die beiden antiphonischen Psalmen von *Rabich* in »Psalter und Harfe« sind aus den »Materialien f. liturgische Gottesdienste« (Gotha, Perthes) entnommen, wo 8 solcher Kompositionen (für 1 Solostimme u. Chor) stehen.

[1]) Das glauben wir gern, da wir Herrn *Schneider* schon von seiner ausgezeichneten Thätigkeit als Oberbürgermeister in Erfurt kennen. Auch dort griff er fördernd in das musikalische Leben ein. Namentlich das Theater verdankt ihm unendlich viel. Mögen es andere in gleicher Stellung ihm nachmachen. Die Red.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

II. Jahrgang.
1898.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 5.
Ausgegeben am 1. Mai 1898.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Die Bedeutung des Männergesangs für unser öffentliches Musikleben.

(Kritik zur »Kritik unseres öffentlichen Musiklebens«.)

Von Prof. **A. Voigt.**

(Schluſs.)

Wahrlich nach unserer Erfahrung und Auffassung eine hohe Aufgabe, welche auch noch für die Gegenwart den Männergesangvereinen ihre volle und ganze Berechtigung giebt, und hoffentlich dieselben noch lange, lange Zeit von der Bedeutungslosigkeit abhält, die Herr Dr. *Nagel* ihnen zuspricht, wenn er von »stupider Vereinssimpelei spricht, welche sich, wie sie nun einmal ist, aufblähen muſs, um etwas zu sein und zu gelten«. Glaubt der Herr Dr. *Nagel* wirklich, daſs ein solcher Geist in Vereinen wie der »Wiener Männergesangverein«, der »Kölner Männergesangverein«, der Männergesangverein zu »Hannover«, zu »Königsberg«, in den »Lehrergesangvereinen« der meisten gröſseren und mittleren Städte herrscht? Gerade diese Lehrergesangvereine geben ein beredtes Zeugnis für die Lebensfähigkeit, Kraft und Tüchtigkeit der Männergesangvereine ab, indem diese Männer, die durch ihre Bildung, vor allen Dingen durch ihre musikalische Bildung den einfachen Bürgersmann überragen, sich der Pflege dieser Art und Weise des Gesanges zuwenden. Und was sagt der Herr Dr. *Nagel* zu den studentischen Gesangvereinen, einem »Paulus« und »Arion« zu Leipzig u. a. m., die nun fünfzig und über fünfzig Jahre dem Männergesang dienen und edle Begeisterung für die heilige Kunst nicht nur für ihre Studienzeit, sondern auch für ihr späteres Leben auf ihre Fahne geschrieben, die jetzt eine Vereinigung über ganz Deutschland und Österreich gegründet haben? Wollen Sie auch da noch von »stupider Vereinsimpelei« reden? Glauben Sie, daſs unser deutscher Kaiser, der sich so sehr für den deutschen Männergesang interessiert, weil er seine hohe Bedeutung erkannt hat, für solche »Vereinssimpler« einen Wanderpreis zur Hebung des Männergesangs gestiftet hätte? Sicher nicht!

Wir gestehen Ihnen aber diese »Vereinssimpler« nicht einmal bei den einfachsten Dorfgesangvereinen zu. Gerade hier liegt wieder eine hohe Bedeutung der Männergesangvereine. Wenn in einem gröſseren oder kleineren Dorfe entweder nach des Tages Last und Mühe, wie sie Frühling, Sommer und Herbst in so reichem Maſse dem Dorfbewohner bringt, oder in des Winters Ruhe und Beschaulichkeit die Dorfbewohner wöchentlich einmal des Abends zusammenkommen, um sich am Gesange zu erfreuen und zu erheben, so ist das ein Vorteil für das Geistes- und Gemütsleben des einfachen Mannes, den derselbe sicher nicht wieder aufgeben möchte und aufgeben wird. Einsichtsvolle Regierungen und auf der Höhe der Zeit stehende Bildungsanstalten sorgen dafür, daſs genügend vorgebildete und durch gute Vorbilder angeregte Lehrer auf das

Land kommen und auch in dieser Weise Bildner ihrer Gemeinde, Pfleger des Herzens und Gemütes echt deutscher Gesinnung werden, die dann auch dafür sorgen werden, dafs »Sachen« zum Vortrag kommen, die etwas mehr als ein »bifschen Melodie im 1. Tenor, notdürftige Harmonik, triviale Betonung einzelner Phrasen« vorführen. Und wenn dann auch »monatelang« »unverdrossen eingepaukt« werden mufs, — wo müfste das nicht geschehen —, und wenn es dann auch bei der Aufführung, — »bei der Schlacht« — »von Vettern und Basen wimmelt«, und wenn »jede Phrase, jede Nüance den Sängern so in Fleisch und Blut übergegangen ist, dafs er sie des Morgens um 3 Uhr geweckt, mit tödlicher Sicherheit wieder zu geben vermag«, so ist das noch kein Fehler, ja wir würden den braven Leuten nicht einmal zürnen, wenn diese »tödliche Sicherheit« fehlte, denn schon diese Beschäftigung mit dem Gesang, ist ein Segen für dieselben. Und nun Ihr Spott, verehrter Herr Doktor, über das »tönende Brimborium«, welches so oft mit Aufführungen der Männergesangvereine verbunden sei, über Lorbeeren, die der Verein kaufe für seinen Dirigenten, über Deputationen befreundeter Vereine, über Reden und Toaste ohne Ende. »Alles himmelblau, alles ein Jubel, ein Rühmen und Preisen« — — die gröfste Kulturthat könne nicht mehr verhimmelt werden, als solch ein Männerkonzert. — Kommt das wirklich bei jedem Konzert vor, oder nur in Ausnahmefällen? Und ist dies letztere der Fall, ist das wirklich so schlimm, dafs Sie zu der Behauptung kommen »darin liegt eine eminente Gefahr für die echte, laute Kunstübung, dafs das — so stellt es sich heutzutage vielfach dar — Unwesen der Männerchörelei als eine Art von Reinkultur des Einbildungsbazillus erscheint?« — Verehrter Herr Doktor, Sie sehen zu schwarz, Sie schütten, um wieder Ihren Vergleich zu brauchen, »das Kind mit dem Bade aus«. —

Einer gleichen Übertreibung machen Sie sich schuldig, wenn Sie behaupten, die germanische Vorliebe für die Kneipe treibe nicht in letzter Linie die Männer in hellen Scharen in die Männerchöre, und ein Gesangsabend ohne regelrechte Nach- und Nachtsitzung im tabakduftgeschwängerten Vereinslokal, in der vielerlei durchgesprochen und manchmal sogar eine Resolution zur Hebung des Familiensinnes gefafst werde — nachts um 1 Uhr!« — sei undenkbar. Nun, wenn der Sänger auch während der Übung sein Glas Bier trinkt als eine Nebenerholung zum Gesang, so ist das kein Unglück und mag erst mit ein Grund sein, warum er lieber unter Männern als mit »Damen« singt, dafs er aber nur des Kneipens wegen Sänger wäre, ist wohl zu bezweifeln. Rauchen während des Singens wird in jedem anständigen, ernstem Streben geneigten Verein selbstverständlich verboten sein. Nach 2—3stündigem ernsten Probieren gemütlich noch zusammenbleiben, dabei aus der »Faust heraus« singen und sich gemütlich oder auch ernst, je nachdem Zeit und Umstände darnach sind, unterhalten, und wenn es bis um 1 Uhr [1]) dauern sollte, dürfte wohl eher ein gutes Zeichen für den Verein als ein zu Tadel herausforderndes sein. —

Einen weiteren Grund für die Nichtberechtigung der Männergesangvereine sieht Herr Dr. *Nagel* darin, dafs bis zu einem gewissen Grade die kolossalen Mitgliedziffern ein Verderb für die ernste Kunstpflege seien. Es ergäbe sich das schon leicht aus der Thatsache, dafs in allen gemischten Chören die Zahl der Damen überwiege. Man könnte, wollte man die Sache humoristisch auffassen, darauf antworten, das liegt eben an der gröfseren Anzahl der Frauen in der Welt. Wir wissen recht wohl, dafs es in den gemischten Chören oft an den Männerstimmen fehlt, ein Umstand, der die Aufführungen schädigen kann und schädigt. Sind daran aber die Männerchöre schuld? Sollte nicht in dem Wesen der »gemischten Gesangvereine«, ja sollte nicht auch in der Art der in denselben eingeübten Kompositionen ein Hindernis für die weitgehendere Beteiligung von Männern aus den verschiedensten Kreisen des Volkes liegen?

Nach dieser Seite der Frage, wodurch kann der Kunst, der Gesangskunst, der Aufführung gröfserer Musikwerke für gemischten Chor mehr Vorschub geleistet werden, näher zu treten, würde der Sache vielleicht mehr nützen, als den Männergesangvereinen die Schuld zuschieben zu wollen, dafs durch sie die Pflege der wahren Kunst leide.

Wir sind im Gegensatz zu Herrn Dr. *Nagel* der Ansicht, dafs die Männergesangvereine nicht nur nicht schädlich für die Kunst sind, nicht nur nicht ein wenn auch nur bescheidenes Mafs von Musikbildung in viele sonst teilnamslose Kreise getragen haben, sondern vielmehr der Ansicht, dafs dieselben auf dem besten Wege sind, eine führende Stellung in der Kunst, in der Gesangskunst einzunehmen.

In erster Linie ist durch sie die Gesangsfreudigkeit und die Gesangsfertigkeit gewachsen. Allüberall hauptsächlich auf den Dörfern singt und klingt es jetzt, wo noch vor Jahrzehnten es geschwiegen hat und öde Langeweile und Interesselosigkeit für die einfachste Erhebung des Geistes, des Kunstsinnes herrschte. Im Haus, in der Schule, in der Kirche ist durch die Männergesangvereine Leben gekommen, in letzterer bilden sie die Grundlage für die neuerstandenen Kirchenchöre, für die musica sacra, wenn auch und mit Recht in der einfachsten Form.

In vielen Männergesangvereinen, hauptsächlich in den Städten, ist im Laufe der Jahrzehnte ein vollständiger Umschwung eingetreten. Der gemütlich familiäre Charakter, der früher in solchen

[1]) ? Die Red.

Vereinen herrschte, die in den Aufführungen nichts anderes gesehen wissen wollten als eine gemütliche Unterhaltung der Angehörigen der Sänger bei Bier, Kaffee und Thee, jener bekannte, nur mit Recht zur Zielscheibe des Spottes und des Hohnes gewordene »Liedertafelton« ist aus den Vereinen zum gröſsten Teil verschwunden, und aus denselben sind »Konzertinstitute« geworden, die nicht nur das Beste der Männerchorlitteratur in ihren Konzerten bringen, und dabei zeigen, daſs ein geläuterter Geschmack, ein heiliger Eifer für die Schönheit und Hoheit der Kunst sie leitet und führt, sondern auch in denselben durch orchestrale Vorführungen und Engagements von Künstlern, zum Teil von hervorragender Bedeutung, auf ihre Kreise so vielseitig bildend einwirken, daſs sie in zielbewuſste Konkurrenz mit Vereinen treten können, die nur Werke für gemischten Chor zur Aufführung bringen wollen.

Nehmen wir dazu noch den Umstand, daſs aus diesen Männergesangvereinen heraus und mit ihnen in innigem Zusammenhang stehend eine Abteilung für die Pflege des gemischten Gesanges nicht bloſs einfacher Gesänge, sondern gröſserer Chorwerke geistlicher und weltlicher Natur entstanden sind und noch immer mehr erstehen, so ist damit der schlagende Beweis geliefert, daſs der Männergesang kein Schädiger der Kunst, sondern ein Förderer und Pfleger, ein Erneuerer und Verjüngerer derselben ist und nicht den Boden für echte Kunst verdirbt.

Wenn nun Herr Dr. *Nagel* gegen die Existenzberechtigung der Männergesangvereine als ein »hochbedeutsames Zeichen« anführt, daſs wahrhaft vornehme Tondichter sich des Männerchores nur selten bedienten, und wenn sie es thäten, so thäten sie es nur, weil seine — des Männergesanges — spezifische Tonfarbe nur in ihre künstlerische Idee passe — so ist dies mehr ein Beweis für als gegen die Männergesangvereine. Ein »Liebesmahl der Apostel« von *Wagner*, — doch sicher ein vornehmer Tondichter — wäre für gemischten Chor ein Unding gewesen. Wohl uns, daſs es einen Männerchor gab, für den *Wagner* dieses Werk schrieb.

Wer wollte den »Gesang an die Künstler« von *Mendelssohn* — wohl auch ein vornehmer Tondichter — in andere Hände gegeben wissen als in die des Männerchors?

»Frithjof« von *Bruch*, auch ein Komponist von Ruf! — hat der verehrte und hochgeschätzte Tondichter sonst ein Werk geschaffen, was jenem an Erfolg gleichgekommen wäre? Und *Brahms* mit seiner wunderherrlichen Rhapsodie? Soll ich an *Weber*, *Schneider*, *Zelter*, *Spohr*, *Kreutzer*, *Marschner*, *Rietz*, *Gade*, *Franz*, *Hiller*, *Schumann* und *Schubert* mit ihren Perlen von Gesängen für Männerchor erinnern?

Und die neueste Zeit? Sind Männer wie *Zöllner*, *Hoffmann*, *Hirsch*, *Reinecke* u. a. mehr nicht auch hochzuschätzende Jünger der Kunst, die für den Männergesang geschrieben haben?

Wir sind der festen Überzeugung, daſs, jemehr sich der Männergesang vervollkommnet und seine Fehler und Mängel, deren ihm noch genug ankleben, ablegt und auf den Höhen der Kunst einherzuwandeln bestrebt ist, jemehr er im Bewuſstsein seiner Aufgabe, dem »Minderwertigen und Gewöhnlichen« feind wird und die »Fähigkeit sich am ernsten Genusse zu erbauen« stärkt und erhält, er sich auch jene armseligen Männlein mit »winzigem Gehirn und dicker Schädeldecke«, die Herr Dr. *Nagel* mit Recht als die Vertreter des Gewöhnlichen und Unschönen haſst, von seinen Rockschöſsen abschütteln und mit den bedeutendsten produktiven Künstlern der Gegenwart zum Segen der wahren und einen Kunst Hand in Hand gehen wird.

In diesem Sinne lebend und strebend ist für uns der Männergesang kein Hindernis, sondern ein vollberechtigter Förderer der Kunst, dem wir nach allen Seiten hin zur Erreichung seines hohen Zieles nicht die Wege verlegen, sondern ebnen müssen, wo und wie wir nur können.

Über katholische Kirchenmusik.

Von **Dr. Max Zenger.**

(Schluſs.)

Dieser gegenüber nimmt der gröſste Komponist des 19. Jahrhunderts, *Beethoven*, eine himmelweit andere Stellung ein als seine groſsen Vorbilder, welche sich noch in freudiger Glaubenszuversicht der objektiven Vertonung z. B. des Messentextes hingeben konnten. Von diesem dem Herzen jedenfalls leichteren Zustande zur Stellung des freien Denkers bildet die erste, die C-Messe *Beethovens* den unsicheren Übergang und ist daher für die Entwickelung nicht von Belang. Erst in der hohen Messe in D, welche eine dreijährige Arbeit des gereiften Meisters beanspruchte, tritt der Subjektivismus, welcher den Titanen vermochte, die absolute Musik zu ihrem Gipfelpunkt, zu einer nie wieder zu erreichenden Höhe zu führen, in seiner vollen Macht hervor. Er fühlt und hält sich unabhängig vom Dogma, benutzt aber dessen Worte, um sie mit dem ganzen Feuer seines eigenen tief religiösen Empfindens zu durchdringen, das sich eins weiſs mit dem göttlichen Urquell und auſser sich keiner Offenbarung bedarf. Dadurch bemächtigt sich aber die Musik des darzustellenden Gegenstandes bis ins kleinste Detail mit einer solchen Übergewalt, daſs der kirchliche Zweck, die Erbauung durch das

Wort, verloren geht, wie schon die dadurch entstandene zeitliche Ausdehnung — diesen Fehler hat das Werk übrigens mit der *Bach*schen H moll-Messe gemein — die ritualen Grenzen überschreitet. So ist die D-Messe ein ideal-religiöses Kunstwerk, geistliche Konzertmusik, als welche sie auch allein nach ihrer ganzen Gröfse gewürdigt werden kann. *Beethoven* selbst hat das gar nicht vorgesehen, denn er schrieb das Werk zur Feier der Installation seines Schülers, des Erzherzogs Rudolf, zum Bischof von Olmütz, wozu es allerdings zu spät kam, da der Meister seine eigene Riesenkraft und die zu ihrer Entfaltung nötige Zeit unterschätzt hatte. Nun gehört es der Welt an, gereicht aber auch der Kirche, die sich seiner nicht bedienen kann, zum Ruhme, indem es ein unvergänglicher Beweis dafür ist, welch' eine Fülle erhabenster Gedanken ihr Wort dem Genius entlockt, der sich, mit welcher Anschauung es auch sei, ihm verbindet.

Lag in dieser künstlerisch mächtigen That *Beethovens*, die schon durch ihre Höhe vor jeder Nachfolge geschützt war, nicht der Schein einer Gefahr für den weiteren Bestand der kathol. Kirchenmusik, so erstand dieser nunmehr eine wirklich gefährliche Feindin in der (Beethoven nur zum Teil berührenden) Romantik. In dem Moment, wo diese Richtung siegreich ihr Haupt erhebt, ist der Verfall vielleicht jeder Kirchenmusik, sicher aber der katholischen zur Thatsache geworden. Mag dieser Ausspruch gewagt erscheinen und sich einer allgemein sympathischen Aufnahme nicht erfreuen, so werden Beispiele, die keinen Zweifel zulassen, die Wahrheit erhärten. Ich habe, als ich die beiden *Haydn, Mozart* und *Cherubini* nannte, ihrem Zeitgenossen, den berühmten Abt *Vogler*, noch verschwiegen. Mit Absicht: denn ich sehe in seinem unruhigen, zur Spekulation geneigten Wesen eine Begünstigung der Romantik innerhalb der katholischen Kirchenmusik zur Zeit ihrer letzten klassischen Blüte; ja man wird nicht irre gehen, wenn man die ersten Keime der musikalischen Romantik überhaupt in dem theoretischen und praktischen Wirken dieses merkwürdigen Mannes sucht, der seltsam genug von einem grofsen Teil der heutigen Musikschriftsteller teils unterschätzt, teils ignoriert wird. Sieben Jahre älter als *Mozart*, konnte er diesem bei seinem Besuch in Mannheim so wenig imponieren, dafs der noch etwas urteilsschnelle Jüngling nicht anstand, ihn seinem Vater als eine Art von Schwindler zu beschreiben. Äufserlich war er es auch, indem er sich durch sein persönliches Auftreten über das Mafs seines Wertes geltend machte. Aber selbst der bedächtige »Salzburger Haydn« (Michael), welcher anfänglich eine ähnliche Anschauung von ihm hatte, liefs sich später in Salzburg durch sein Orgelspiel und sein nachher überallhin gelangtes Orgel-Simplikations-System, auch durch Kenntnisnahme einiger seiner Werke zu voller Anerkennung seiner Fähigkeiten bekehren. Einem nicht übermäfsigen Erfindungsvermögen wufste er durch jene Willensenergie, welche alles erreicht, eine Anzahl von kirchlichen Tonstücken abzutrotzen, welche sich erhalten haben und manche wertvolle Perle bergen, doch verraten diese im ganzen einen mehr reflexiven als natürlich schaffenden Geist. Von höchstem Interesse sind in denselben die damals neuen, durch Kombination hervorgebrachten, sinnlichen Klangwirkungen, deren süfsen Zauber wir später in *Weber*s und *Meyerbeers* Opern und, mit gesteigertem Raffinement, in *Wagners* Musikdramen wieder begegnen. Dafs aber der Einflufs des priesterlichen Lehrers auf seine christlichen Schüler, *Weber* und *Gänsbacher*, nennenswerte Früchte zum Genusse seiner Kirche gezeitigt hätte, ist schlechterdings nicht zu behaupten. *Webers* ganze zwei Messen sind mit Recht verschollen, und die ziemlich umfangreiche Kirchenmusik *Gänsbachers* fristet ein sporadisches Dasein vielleicht in einigen Kirchen Oberösterreichs und Tirols, seiner Heimat, wo sie indes auch schon von der »Tiroler Kapuzinermusik«, einer recht alten Frauen zu empfehlenden Spezies, überwunden ist.

Und die Kirchenmusik unseres Liederfürsten *Fr. Schubert!* Ist sie nicht bei aller bewundernswerten Fruchtbarkeit, die der Gottbegnadete auch auf diesem Gebiete an den Tag legt, bei allem Reichtum origineller Ideen, bei ausgeprägtem gesanglichen Sinn etwas in sich Unfertiges, innerem Zwiespalt Erlegenes? Mochte nach der Aufführung seiner ersten Messe (in F), die er zur Feier des 100jährigen Jubiläums der Lichtenthaler Pfarrkirche 1814 geschrieben, der alte *Salieri* ihm zurufen: »Franz, du bist mein Schüler, der mir noch viele Ehre machen wird«; mochte die schon im nächsten Jahre darauf komponierte Messe in G von Zeitgenossen bereits als »Meisterwerk« bezeichnet worden sein und eine weitere (in B) desselben Jahrganges sich eine Zeitlang auf Wiener Kirchenchören erhalten haben, so dürften doch gewifs sowohl diese als sämtliche nachfolgende Kirchenkompositionen unseres Romantikers, der sich in der Kammer- und symphonischen Musik so nahe an *Beethovens* Seite im Liede über alle seine Vorgänger stellt, den Vergleich mit *Hummels* Messen an Gediegenheit und innerer Reife, an Bestimmtheit des Charakters nicht aushalten. Was *Schubert* in der Kammer- und symphonischen Musik nach dem Beispiele *Beethovens* so wunderbar gelang, die Versöhnung oder gegenseitige Durchdringung von Klassizität und Romantik, das ist in seiner ganzen Kirchenmusik nicht einmal dem Versuch nach vorhanden: Die Gegensätze, hier altertümelnde (allerdings auch nicht ganz fertige) Kontrapunktik, dort moderne süfsmelodische Lyrik, sie gehen getrennt neben einander her und bleiben sich fremde Elemente.

Schubert konnte eine vollendete religiöse Musik für das Haus oder fürs Konzert schreiben, wenn er ohne Rücksicht auf Vorbilder oder Kirchenstil seinem naiv frommen Herzen einen fliefsenden, der Hauptsache nach homophonen Gesang entgleiten liefs, wie ihn sein nun einmal romantisch gearteter Sinn haben wollte; dann wurde er so, dafs ihn die Engel nicht schöner wünschen können, wie z. B. der 23. Psalm.

Von der Schwierigkeit, beide Richtungen zu vereinigen, giebt uns auch der protestantische *Mendelssohn,* dessen eminente kontrapunktische Gewandtheit noch dazu an *Bach* und *Mozart* erinnert, einen ebenfalls schlagenden Beweis, indem auch in seinen kirchlichen oder geistlichen Werken kontrapunktische und romantisch lyrische Elemente mit einander abwechseln, sich zeitweise berühren, aber nie zu einem Strome von einerlei Flüssigkeit sich vereinigen, wie ein solcher bei den Klassikern des 18. Jahrhunderts auf jeder Partiturseite zu sehen ist.

Ein Romantiker freilich, welcher die ganze Tonkunst nur von seite des orchestralen Klanges aus zu betrachten vermag und in diesem ihr Wesen findet, *Hektor Berlioz,* machte sich die Behandlung der Richtungsfrage ziemlich leicht, indem er die dargebotene Gelegenheit, für den General Damrémont ein Requiem zu schreiben, einfach dazu benützte, alle Künste seiner Instrumentation loszulassen, wobei er u. a. vor der Brutalität, im Dies irae zur Auferweckung der Toten von einem eigenen riesigen Blechchor und acht paar Pauken (!) einen französischen Cuirassier-Parademarsch intonieren zu lassen, nicht zurückschreckte. Wer diese Art Musik für kirchlich halten kann, mag sich in seiner Anschauung nicht beirren lassen!

Ein ernster, gewifs gut und ehrlich gemeinter Versuch, die Romantik mit der Klassizität, ja sogar mit dem Geiste der uralten katholischen Kirchenmusik zu vermählen, ist bekanntlich von dem Neuromantiker *Fr. Liszt* ausgegangen, und seine Verehrer ermangeln nicht, ihn auf Grund seiner grofsen Schöpfungen auf kirchlichem Gebiete, der Graner Messe, der Missa solemnis und der ungarischen Krönungsmesse, auch des Oratoriums Christus, unbedenklich als den Regenerator der katholischen Kirchenmusik zu preisen. Dafs *Liszt* dieses Ziel in der That erreicht habe, erlaube ich mir, sollte ich mit meinem Empfinden auch bereits einer geringen Minorität angehören, stark zu bezweifeln. Denn auch *Liszt* ist es in den genannten Werken keineswegs gelungen, die widerstreitenden Elemente zur Einheit eines gediegenen Stiles zu vereinigen. Im Gegenteil ruft sein Zurückgreifen auf den Grundstein der katholischen Kirchenmusik, den Gregorianischen Gesang, neue, noch schroffere Gegensätze hervor, da sich mit der Diatonik desselben unsere moderne — bei *Liszt* sagen wir lieber modernste — Harmonik ohne einen jeden Augenblick fühlbaren Zwang sichtlich nicht vereinen läfst. Zwanglos sind auch schlechterdings nicht die vielen Anläufe zum Kontrapunkt und Fugato zu nennen, welche die Kirchlichkeit glaubhaft machen sollen und aus Mangel an reiferer Beherrschung immer wieder im Sand verrinnen: Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube.

Was seit den Tagen eines *Caspar Ett* der katholischen Kirchenmusik — einzelne Werke von *Fr. Lachner* und *Jos. Rheinberger,* wie z. B. die Requiem von beiden, verdienen in Ehren gehalten zu werden — im grofsen Ganzen fehlte, war ein Mann, der ohne Vorurteil mit der Zeit gehend ein auf gründlicher Durchbildung beruhendes, in sich fertiges Kunstvermögen mit einer grofsen, vornehmen Seele vereinigt hätte, etwa ein katholischer *Johannes Brahms,* welcher so, wie dieser in seinem kraft- und charaktervollen Deutschem Requiem, das den modernen Geist so wundervoll mit dem des alten *Bach* vermählt, die Zeit unserer besten Vorbilder in modernem Gewande, dem ja nicht modischer Flitter anzuhängen braucht, zurückzurufen im stande gewesen wäre. Freilich sind der That des trefflichen *Brahms* nicht die Hindernisse im Wege gestanden, mit welchen ein Regenerator der katholischen Kirchenmusik zu kämpfen hätte. Er brauchte von *Bach* nur hinwegzunehmen, was die Zeit an ihn gebunden hatte, und der Begründer unserer modernen Musik, zugleich der erste Arbeiter in ihrem Geiste, stand vor ihm. Wir haben es mit einer ganzen Schar von Vorbildern, mit den Koryphäen einer mehr als 200jährigen Geschichte zu thun, deren Auswahl billigerweise schmerzen kann. Doch wird auch unser Anknüpfungspunkt nicht in der paradiesischen Urzeit des Gregorianischen Gesanges (von dem wir, wenn wir uns nicht selbst belügen wollen, nicht viel verstehen), auch nicht in der Zeit der massenhaften Bearbeitungen desselben, etwa von *Palestrina* bis *Scarlatti,* in der sich die Ausbildung der Musik als einer unabhängigen Kunst erst vorbereitete, sondern er wird in jener Epoche zu suchen sein, in welcher diese (Fortschritt und Steigerung selbstverständlich nicht ausschliefsend) bereits vollzogen ist. Diese Zeit ist aber wieder keine andere als die von *Händel* und *Bach* inaugurierte, denn erst ihre Ausdrucksformen decken sich im wesentlichen mit den unsrigen und sind durch das Band der thematischen Arbeit, welche schon damals ihre Rolle zu spielen begann, jedenfalls zu erreichen. Da aber diese Zeit keinen bedeutenden katholischen Kirchenkomponisten aufweist, sind wir nolentes volentes auf jene Meister des »äulseren Festputzes« angewiesen, welche trotzdem — Gott sei meiner armen Seele gnädig — die lange Epoche der klassischen Kirchenmusik, von *Palestrina* bis *Cherubini* gedacht, beschliefsen. Nun, die Schwächen dieser Bestverdächtigten sind bekannt. Sie brauchten nur beseitigt zu werden,

und das Ideal der von uns gesuchten Kirchenmusik stände, da jene Meister neben ihren Schwächen doch recht achtenswerte Vorzüge haben, vor unseren Augen. Derjenige aber, der es zu verwirklichen unternähme, müfste zuvor, wie *Brahms* gethan, durch einen sorgfältigen, konsequenten Bildungsgang seine Kraft gestählt, seine Eigenart gesichert haben, um beim Studium jener Vorbilder (das nebenbei auch weiter zurück, bis zu *Palestrina* greifen dürfte) nicht jeden Augenblick Gefahr zu laufen, seine individuelle Selbständigkeit zu verlieren und in blofse Nachahmung ohne innere Aneignung zu verfallen. Dies ist eben der grofse Unterschied zwischen *Brahms,* welcher im Deutschen Requiem (seinem wertvollsten Werke) an *Bach* erinnert und doch er selber bleibt, und *Liszt,* welcher ganz unselbständig die Gegensätze von Ältestem und Neuestem in buntem Gemische untereinander wirft, überall bekannt, nirgends zu Hause, überall Eklektiker, nirgends Schöpfer ist. Eine so schwierige, die Kraft eines Genies vollständig in Anspruch nehmende Arbeit, wie die gedachte Regeneration oder Reform der katholischen Kirchenmusik, könnte auch nimmer vom reisenden Klaviervirtuosentum, nimmer von einem mitten im Getriebe des europäischen Musiklebens stehenden und dieses zum Teil selbst bewegenden Allerweltsmenschen, wie *Liszt,* ausgehen.

Ob nicht die eine oder die andere schlichtere, in sich gekehrte Kraft von Beruf dem Unternehmen vielleicht schon nahe getreten ist, ohne in der nach ganz anderen Zielen ringenden Zeit Beachtung zu finden, wer kann es wissen? Eine Anregung dazu ist nicht gegeben, die Hoffnung, auf diesem Wege, dem die Welt den Rücken kehrt, ein nur karges Brot zu verdienen, nicht vorhanden. Aufführungen von grofsen Kirchenwerken in der Kirche selbst stofsen heutzutage, selbst wenn der Komponist den Orchesterapparat, an den die Zeit gewöhnt ist, beschränken oder sich ganz vom Leibe schaffen wollte, auf unübersteigliche Hindernisse. Fürs erste sind die Vermögensverhältnisse der katholischen Kirchenchöre, wenigstens in Deutschland,[1]) durchschnittlich so unzureichend, dafs die Bezahlung von eigenen Proben — solche gehören überhaupt zu den äufsersten Seltenheiten — unmöglich ist; dann aber giebt es Kirchenchöre, auf welchen zwischen der Litteratur der Verstorbenen und den etwa Einlafs heischenden Werken von Lebenden ein Sicherheitskordon gezogen ist. Auf diese Weise sind die ohnedies schon seltenen Exemplare unter den Komponisten, welche in unserer dem Theologisieren ganz abgewandten Zeit noch ihre seelische Befriedigung im Messentext, im Requiem, Te Deum, Magnificat oder Stabat mater finden und dafür von der Kirche gehätschelt, auf jede Weise protegiert zu werden verdienten, mit ihren Kompositionen auf die teueren Konzertsäle angewiesen, wo unvermeidliche Defizite ihrer selbstlosen Anstrengung ein baldiges Ziel setzen. Zudem kann das richtige Forum zur Beurteilung einer Kirchenmusik nie der Konzertsaal sein, sie müfste denn, wofür schon etwas gut ist, den Standpunkt der *Beethoven*schen D-Messe einnehmen. Nur im Kirchenraum, als Bestandteil des Gottesdienstes, läfst sie sich auf ihre Wahrheit und Würdigkeit prüfen. Diese treten im Konzertsaal hinter dem rein musikalischen Interesse zurück, und wenn der Mafsstab der Beurteilung hier von jeher ein einseitiger, falscher war, so mufs er es doppelt notgedrungen heutzutage sein, wo die Kritik auch in diesem Fall zum überwiegenden Teil von Elementen besorgt wird, die dem kirchlichen Wesen gewifs am fernsten stehen. Was verstehen Wagnerianer und Neudeutsche, was Moderne und Secessionisten von der Kirchenmusik! Sie wissen gar nicht, kümmern sich auch nicht darum, um was es sich dabei handelt. Und nach diesem Urteil richten sich, weil es sich terroristisch am breitesten macht, die ohnedies zur Vorsicht veranlafsten Verleger. Ist durch diese Hindernisse, welche von allen Seiten und in allen Nüancen dem etwa noch vorhandenen Schaffensdrang entgegentreten, die Stagnation, die heutzutage im Neuschaffen katholischer Kirchenmusik eingetreten ist, hinlänglich erklärt, so ist das schlimmste daran, dafs sie von den erwartungsgemäfs zunächst beteiligten Hütern der Kirche scheinbar gar nicht bemerkt, ja sogar in solchen klerikalen Kreisen, welche sich zum Cäcilianismus bekennen, mit grofser Befriedigung wahrgenommen zu werden scheint.

Der Cäcilianismus ist eine mehr vom unteren Klerus ausgegangene Bewegung, welche sich angeblich die Reinigung der katholischen Kirchenmusik zum Ziel gesetzt hat. Das Charakteristische und Unheimliche an ihr ist, dafs sie ihr Programm weit weniger durch lärmendes Auftreten in öffentlichen Aufforderungen und Streitschriften, als in aller Stille durch praktisches Vorgehen durchzusetzen weifs. Dieses besteht in erster Linie im Beschränken, bezw. Aufheben der Instrumentalmusik mit Ausnahme der Orgel, wodurch — eine Kleinigkeit — die Musik des 18. u. 19. Jahrhunderts schon wegfällt. Nach ein paar Messen zu urteilen, welche mir als cäcilianistische Muster bezeichnet wurden und nach welchen eine dritte zu hören es mich nicht gelüstete, richtet sich der musikalische Bildersturm — denn einen solchen mufs ich die Bewegung nennen — auch gegen die Polyphonie in der Vokalmusik, welche, nach den gehörten Beispielen, nur mehr die einfache Deklamation des Wortes ohne Ansatz zu selbständiger Melodiebildung sein darf. Auf diese Weise hört man die ganze Messe

[1]) Wie es sich gegenwärtig in Frankreich verhält, ist mir nicht bekannt; relativ glänzend steht es, gegen unsere Verhältnisse, in England; ziemlich gut auch in der Schweiz; von Italien ist nicht die Rede.

hindurch eine Reihe geistlos zusammengenötigter Akkorde, in welcher die der Prosodie der Textworte folgende Rhythmik die einzige Abwechslung bietet. So geht denn diese Puritaner-Arbeit, indem sie Imitation, Kanon und, was sonst nach Kontrapunkt klingt, ausschliefst, nicht nur weit hinter *Palestrina*, sondern selbst noch hinter den Gregorianischen und Ambrosianischen Gesang zurück, welche beide, jeder in seiner Weise, Ausschmückungen zulassen. Die seltsame Logik dabei ist nur, dafs trotzdem leichtere Messen etc. von *Palestrina*, sofern man sie mit den meist inferioren Chorkräften (an deren Aufbesserung nie gedacht wird) aufführen kann, ebenfalls gesungen werden. Die Komponisten des Cäcilianismus sind demnach: *Gregor der Grofse* (denn auf die Schulung von Choralisten, welche die ritualen Psalmen, Antiphonen und Responsorien besorgen, wird vor allem gesehen), *Palestrina* und — die Cäcilianer. Letztere sind teils Laien, teils Priester, doch sollen diese bereits in der Majorität sein. Wie der Cäcilianismus auf diese Weise der eigentlichen Kunstmusik zu Leibe rückt, so vertreibt er auch allgemach die eigentlichen Musiker von den Kirchenchören. Denn um allenfalls einen vierstimmigen Satz nach dem oben beschriebenen Schnitt, auf zwei Liniensystemen in Violin- und Bafsschlüssel notiert, lesen und dirigieren zu können, ist auch ein nicht streng fachmännisch gebildeter Chorleiter Mannes genug — daher die starke Propaganda in diesen Kreisen —; aufserdem übernimmt schlimmsten Falls ein Herr aus dem Priesterkollegium selbst den Chor. Dadurch wird Geld an den Fachmusikern, soweit nicht staatliche Bestimmungen und Stiftungen es verhindern, gespart, für den Klerus allmählich und ohne Aufsehen gewonnen, und man ist — Herr im Hause.

Aber es kann dem Priester nichts zu Nutz und Frommen sein, was es nicht seiner Kirche ist. Und dafs die Austreibung der Kunstmusik dieser zum Vorteil gereiche, kann von den Einsichtigen und — Ehrlichen unter denen, die ihr dienen, nicht für wahr angenommen werden. Es wäre ein Anachronismus, welcher sich mit der ganzen ruhmreichen Geschichte der Kirche, wie sie in dieser Schrift in Kürze zusammenzufassen versucht wurde, in grassestem Widerspruch setzte. Wohl ist oben zugestanden worden, die Geschichte der Entwickelung der Musik zu einer unabhängigen Kunst sei die Geschichte ihrer Degeneration als Bestandteil des kirchlichen Kultus. Daraus folgt aber nicht, dafs dagegen mit Gewalt anzukämpfen sei. Das Abnehmen der Kirchlichkeit der Musik durch ihre Steigerung zur Vollkommenheit mag von der Kirche billig als Übel empfunden werden. Ein weit gröfseres Übel aber ist die absolute Sterilität, welche dem an Schönheit und Gefühlsinnigkeit gewöhnten Kirchenbesucher aufgedrungen werden soll; denn sie kann seine Seele nur erkälten, welche zuvor von der Intensität der Darstellung, die sich des heiligen Gegenstands bemächtigt, durchwärmt worden ist. Der Mensch des 19. Jahrhunderts läfst sich nicht plötzlich ins graue Mittelalter zurückschrauben.

Es wird also, um auf vernünftigem Wege zum Heile zu gelangen, der Versuch eines Kompromisses anzustreben sein, wie ein solches schon einmal geschlossen wurde, als *Palestrina* die Figuralmusik in der Kirche durch die Missa Papae Marcelli rettete. Bei diesem Kompromifs müfsten beide Teile, die Kirche und die Kunst, zu gegenseitigem Vorteil Nachgiebigkeit üben. Die Kirche hält, da der fromme, andächtige Mensch nicht ohne Gemüt zu denken ist, vielleicht doch etwas zu viel auf das blofse Wort, — dieses in guten, von gebildeten Priestern gehaltenen Predigten zu verbreiten, wird ohnedies keine Musik sie hindern, und das gesprochene und gesungene Wort mag sich einträchtig ergänzen. So kann ich mir keine innigere Erhebung zum wahrsten, höchsten Christentum denken, als wenn z. B. auf eine schöne Predigt über das Altarssakrament als Offertorium *Mozarts* Ave verum corpus in gefühlsinniger Aufführung folgte. Von seite des Kirchenchores aber müfste, sofern er durch erhöhte Wachsamkeit von Kirche und Staat nur in die Hände gebildeter Fachleute gelegt würde, den berechtigten Forderungen der Kirche Rechnung getragen werden, indem bei der Wahl des Repertoirs aus der grofsen Litteratur der Vergangenheit den ernsten, einwandsfreien Werken den Vorzug vor den mehr theatralisch angehauchten gegeben würde, sollten auch manche der letzteren mit den Namen *Jos. Haydn* oder *Mozart* überschrieben sein. Den nächsten Beruf, die ins Stocken geratene Produktion der Gegenwart nachdrücklichst zu fördern, statt, wie geschieht, sie zu unterdrücken, hätte natürlich die Kirche. Da aber bei der gegenwärtig herrschenden Geistesströmung ein solcher Schritt, wie betont, nicht zu erwarten ist, könnte dem völligen Ersterben dieses Kunstzweiges, dem einst alle anderen entsprossen, nur dadurch vorgebeugt werden, dafs der Staat durch erspriefsliche Vorkehrnngen der edlen, auch für ihn nicht gleichgiltigen Sache näherträte. Man dotiere Direktionsstellen an bedeutenden Kirchenchören so hoch, dafs sie ihren Mann nähren, ohne dafs er drei Viertel seines Unterhalts anderwärts suchen mufs, und es werden sich zur Konkurrenz Kräfte melden, welche selbst eine strenge, akademische Prüfung, wie ich sie voraussetze, nicht zu scheuen haben. Dann aber reguliere man mindestens die Löhne der Sänger und Instrumentisten, welche noch immer nach dem Pfennigfufs vom Anfang unseres Jahrhunderts berechnet sind, nach dem Mafsstabe der heutigen Geldentwertung, und der Dirigent wird auch das genügende Personale für Proben und Aufführungen

zur Verfügung haben. Sobald die Direktionsstellen begehrenswert sind, werden sich auch Musiker um sie bewerben, welche noch Lust und Liebe zur Kirchenkomposition haben, dieser Neigung aber aus finanziellen Gründen nicht folgen konnten. Sie werden vielleicht romantik-müde über die katholische Musik der Zukunft nachdenken!

Dixi et salvavi animam meam.

Lose Blätter.

Richard Wagner und Hans von Bülow.

Eine Charakterstudie.

Es ist ein eigentümlicher Zufall, dafs die beiden grofsen Toten, die sich auf der Höhe ihres Lebens so nahe gestanden sind, fast einen gemeinsamen Todestag haben.

Beide starben fern der Heimat, *Richard Wagner* wurde in der märchenhaften Lagunenstadt unerwartet schnell den Seinen entrissen (13. Februar), während *Hans von Bülow* im alten Pharaonenland nach langem qualvollem Leiden den Tod als Erlösung ersehnte (12. Febr.).

Wer die musikalischen Bewegungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verfolgt hat, der muls wissen, dals es eine Zeit gab, in der diese Namen stets gemeinsam genannt wurden, und dann immer den besten, edelsten, und reinsten Ton gaben.

Bülow war sehr jung, als er *Wagner* kennen lernte, er brachte ihm ein Herz voll innigster Begeisterung entgegen; und eine solche Liebe und Verehrung, wie die, die *Bülow* für seinen grofsen Meister hatte, kann nur mit dem Leben enden.

Als 15 jähriger Jüngling wurde *Bülow* Schüler von *Litolff*, der sich Anfang der vierziger Jahre in Dresden aufhielt, und der geniale Einflufs dieses Romantikers wirkte höchst anregend auf ihn. *Richard Wagner* stand damals als Hofkapellmeister an der Spitze des Dresdener Musiklebens. Die Oper hatte unter ihm eine Höhe erreicht, die ihr wohl nie mehr zu teil wurde. Die *Schröder-Devrient*, *Johanna Wagner*, *Tichatscheck* und *Mitterwurzer*, waren in der Vollkraft ihres schönsten Wirkens. Im Jahre 1842 führte *Wagner* seinen »Rienzi«, 1843 »den fliegenden Holländer«, 1845 endlich den »Tannhäuser« zuerst in Dresden auf, er hat damit die ganze musikalische Welt in Bewegung gesetzt; es war damals die Glanzzeit der Aufführungen *Gluck*scher und *Weber*scher Opern. Dafs diese echt künstlerische Atmosphäre nicht ohne Einflufs auf *Hans von Bülow* sein konnte, ist leicht verständlich, sie wurde für ihn Lebensluft, die sein Talent rascher reifte, seine Begeisterung erhöhte und in ihm den Künstler zum Bewufstsein brachte. Aus dieser Glanzperiode heraus mufste *Hans von Bülow* mit seinen Eltern nach Stuttgart übersiedeln. Doch wurde ihm vor seinem Scheiden noch das ersehnte Glück einer persönlichen Bekanntschaft mit *Richard Wagner* zu teil. *Wagner* ermunterte den jungen begeisterten Verehrer in der freundschaftlichsten Weise und schrieb ihm beim Scheiden folgende Strophe ins Album: »Glimmt für die Kunst in Ihnen eine echte Glut, so wird die schöne Flamme in Ihnen sicher einst entbrennen. Das Wissen aber ist es, was diese Glut zur kräftigen Flamme nährt und läutert.« — Dieses Albumblatt ist für *Hans von Bülow* entscheidend, und die Richtschnur seines Lebens geworden.

Aber erst im Sommer 1850, als *Bülow* abermals nach Weimar kam, empfing er den mächtigen künstlerischen Eindruck (es war bei der Herder-Feier), der über seine ganze Zukunft entschied.

Er war damals 20 Jahre alt, war ein theoretisch und praktisch ausgebildeter Musiker, über dessen Talent Autoritäten sich günstig ausgesprochen hatten. Nach all den künstlerischen Eindrücken, die er in Weimar erhalten hatte, erschien es ihm unmöglich wieder nach Berlin zurückzukehren, um im dritten Jahre Jura zu studieren. Gegen den Willen seiner Eltern verliefs er die Universität, und ging direkt zu *Wagner* nach Zürich, der ihn gastfrei aufnahm, und auch für sein Weiterkommen sorgte. Wie sehr sich *Wagner* dazumal des jungen *Bülow* angenommen hat, und wie dankbar ihm letzterer stets dafür war, mag aus einem Brief von *Bülow* an *Richard Pohl* hervorgehen, den er in den sechziger Jahren schrieb. Es heifst darin: Vergifs ja nicht, darum bitte ich Dich **sehr** stets *Wagners* Verdienste um mich rauszustreichen. Vielleicht belehren sich die Leute endlich, wie viele Güte in dem »Grofsen« steckt!« *Wagner*, der *Bülows* eminente musikalische Begabung sofort erkannt hatte, war nun auch bedacht ihm einen Wirkungskreis zu geben. An der Züricher Oper verschaffte er ihm die Dirigentenstelle und gab ihm nun praktischen Unterricht im Dirigieren. Mit einer Selbstverleugnung ohne gleichen besuchte der grofse Meister Klavier- und Orchesterproben einer »Regimentstochter, Norma und Stumme« etc., um seinen Schüler in der Kunst des Dirigierens einzuweihen. Da *Bülow* keinerlei Mittel von Hause empfing, gab *Wagner* ihm Kost und Wohnung. *Bülow* hat *Wagner* aber diesen Freundschaftsdienst nie im Leben vergessen, und sich in späteren Jahren, trotzdem das Schicksal trennend zwischen sie trat, stets dankbar der Jugendzeit erinnert, in der ihm *Wagner* alles war. Nach ein paar Monaten dieser Exerzitien versuchte *Bülow* bei einer Wanderoper in St. Gallen vom Januar bis Mai 1851 das Erlernte selbständig zu verwerten, da sagte *Wagner* »Halt« —, »das kann jetzt nicht deine Karrière sein, da du auf Broterwerb bedacht sein mufst — ich schicke dich nach Weimar zu meinem Freunde *Liszt*, der mir zuliebe dein unverkennbares Virtuosentalent ausbilden wird; bei Einschlagen dieses Weges, und wenn du nicht mehr bei mir, dem verfehmten politischen Flüchtling, weilst, wird auch die Ungunst deiner Eltern sich legen — an die ich selbst schreiben werde." —

Wagners Prophezeiungen erwiesen sich als vollkommen richtig. *Bülow* wurde von *Liszt* freundlich aufgenommen und genofs den Unterricht dieses gröfsten aller Virtuosen bis zu Anfang des Jahres 1853. Unter *Liszts* Leitung hörte *Bülow* die Werke von *Wagner*, und von nun an gehörte nicht nur dem Menschen, sondern auch dem Musiker seine volle Sympathie und Bewunderung.

Was auch darüber geschrieben und gesprochen sein mag, so viel steht fest, dafs die Verehrung, die *Bülow* seinem grofsen Freunde entgegengebracht hat, durch niemand verdrängt wurde.

Trotz aller äufseren Zerwürfnisse, die später zwischen die beiden Freunde getreten sind, trotzdem *Bülow* andere musikalische Bahnen einschlug, wage ich es zu behaupten, dafs *Bülow* nie aufgehört hat, ein Bewunderer der *Wagner*schen Muse zu bleiben. Wie wäre das auch anders möglich, ein Mensch, der sein Bestes für eine Sache eingesetzt hat, kann unmöglich aus persönlichen Rücksichten, seiner musikalischen Überzeugung untreu werden!

Mit welcher Lust war *Bülow* in den sechziger Jahren dabei, wenn es galt, eines jener Riesenwerke in würdiger Ausführung dem genialen jungen Könige auf Bayerns Thron vorzuführen! Wie viele Briefe von *Bülows* Hand geben Zeugnis, mit welcher Schaffensfreudigkeit er erfüllt war, wenn es galt, etwas Aufserordentliches zu leisten. In jener kurzen Glanzzeit der Münchener Oper, als ein *Wagner* und ein *Bülow* berufen waren »eine deutsche Kunst« zu schaffen, schreibt er: »Ende Mai Tristan und Isolde! Am 25. August Rheingold! Wie es ausfallen wird?! Nur immer rin in's Verjnüjen! König befiehlt, wir haben zu parieren, und das ist sehr gut — denn ohne Diktatur kommt nichts vorwärts. Gottlob, dafs man einen Herrn und Gebieter hat, der den Teufel nach Schwierig- und Unmöglichkeiten fragt!« —

Und dann später, als das Verhängnis über *Bülow* hereingebrochen, er lange Jahre fern der Heimat geweilt, und wie er dann endlich heimgekehrt, und alles viel weiter fand als wie er erwartete — der Grundstein zum Festspielhaus in Bayreuth war gelegt —, wie hat er da mit seiner grofsen Seele alles, alles vergessen, sich der Thatsache gefreut und seine ganze Kraft eingesetzt und zu fördern gesucht so viel er immer konnte.

Eine grofse lange Konzert-Reise durch ganz Deutschland unternahm *Hans von Bülow* Anfang der siebziger Jahre, zum Besten von Bayreuth.

Und was hat er gelitten, als er im grofsen Jahre 1876 äufseren Rücksichten halber fern von Bayreuth weilen mufste? Tief unglücklich, geistig und körperlich krank, davon dafs ein anderer wie er berufen war, dort im Festspielhause statt seiner am Dirigentenpulte zu stehen, schreibt er im Jahre nach den Festspielen aus Kreuznach, wo er zur Kur weilte, an seinen getreuen Hoplit: »Verwundere dich nicht zu sehr! Habe nach Absendung meines Zettels erfahren, dafs ich nicht so sehr »blasiert bin« als ich vermutete. Beiliegender Brief *U.s* (der Brief war von *Ulig*, und handelte über Bayreuther Angelegenheiten, die zu der Zeit ziemlich schlecht standen) hat mich von Kopf bis zu den Hühneraugen durchschüttelt — — Ich bin so aufgeregt, dafs ich nicht zu Bett gehen kann, bevor ich mir durch diese Buchstaben Luft geschafft! O Gott — — was geht mich denn alles dieses noch an? Aber wo könnte ich hinfliehen, um endlich einmal vor ähnlichen Attentaten auf meine zerrütteten Nerven — wenigstens während Wochen sicher zu sein! .... Ein paar Wochen später kommt ein anderer Brief voll von Heimweh und Sehnsucht nach dem Freunde, mit dem er so ungeniert wie mit niemand sonst über Bayreuth reden kann, so dafs *Hoplit* sich schleunigst aufmacht »Peltast« heim zu holen.

Bülow kommt nach Baden-Baden, wochenlang hat er bei uns, und mit uns gelebt, und was er in dieser Zeit gelitten, davon dürfte wohl aufser mir kaum mehr ein Mensch eine Ahnung haben. Ende September war eine Versammlung in Bayreuth, *Richard Pohl* wollte natürlich nicht fehlen, *Bülow* selbst viel zu sehr interessiert was dort beschlossen wurde, um den Freund von der Reise zurückzuhalten. Täglich zweimal kamen die ausführlichsten Telegramme an *Bülow*, die ihn genau über den Stand der Dinge in Bayreuth unterrichteten. —

Leider, leider war *Bülows* Charakter nicht darnach, sich still in das Unabänderliche zu fügen. Es war ihm Bedürfnis geworden, von sich reden zu machen und — er wollte nicht bedauert sein! — Darum der Übergang in das feindliche Lager! —

Bülow hat im tiefsten Herzen stets das Bild seiner ersten Gattin bewahrt, er konnte und wollte sie nicht vergessen, und ebenso erging es ihm mit dem Freunde, dem Ideal seiner Jugendzeit!

Jetzt sind beide von uns gegangen — haben sie sich wiedergefunden? Das weifs niemand zu sagen — hoffen wir es. L. P.

Assarpai. Gotha, Mitte April. Nachdem erst kürzlich unser Hoftheater Onegin von *Tschaikowsky* hier zum erstenmal aufgeführt hat und damit den Musikkenner entzückte, während das grofse Publikum sich zu weniger Dank für diese Gabe verpflichtet fühlte, hat es in Assarpai, Oper in 3 Aufzügen, Dichtung von *Dora Duncker* (mit Benutzung eines Balladenstoffs von *E. Wildenbruch*), Musik von *Ferdinand Hummel*, eine Première geboten, die sich bei beiden Faktoren eines schönen Erfolgs rühmen kann. Die Handlung ist folgende:

Im Thale Quito in Peru nimmt der letzte König vom Stamme der Inka (1533) Abschied von seiner Tochter Assarpai, die er im Schutze ihrer stummen Gefährtin Odahia zurückläfst. Er selbst geht, gegen den spanischen Eroberer Pizarro zu kämpfen. Kaum hat er sich entfernt, da erscheint Alonzo, ein spanischer Offizier, bei Assarpai. Beide verlieben sich sterblich ineinander ... Schwur ewiger Treue ... Morgen auf Wiedersehn. Im zweiten Akt sehen wir Pizarro in seinem Zelte. Er erteilt auf Anraten seines Trofsbuben Pedro den Befehl an Alonzo, Assarpai gefangen zu nehmen, um dann durch Drohungen ihren Vater einschüchtern zu können. Als Lohn soll Alonzo Ines, die hübsche und sanfte Tochter des Pizarro, zur Gemahlin bekommen. Alonzo versucht allerhand Ausflüchte, geht aber, durch Pizarros Drohung mit ewigem Kerker gefügig gemacht, mit 10 Mann in das nahe Thal und läfst Assarpai von seinen Leuten gefangen nehmen, während er selbst sich einige Zeit in die Büsche schlägt. Im dritten Akte erfahren wir, dafs der Inka-König sich nicht durch Drohungen einschüchtern läfst. Nachdem Pizarro vergeblich versucht, Assarpai »mürbe« zu machen, läfst er sie zum Holzstofs bringen, während er selbst hingeht, seine Tochter mit Alonzo zum Traualtar zu führen. Der Hochzeitszug erscheint auf der Bühne, bis zu welcher der Feuerschein des Holzstofses reicht, Odahia stürzt vor, durch Geberden um Gnade flehend. In ihrer Todesangst erhält sie die Sprache wieder und ruft »Assarpai« aus. Darin erkennen die Spanier ein Gottesgericht, und Alonzo stürzt sich mit den Worten: »Zur Ewigkeit mit dir, geliebtes Weib« in die Flammen.

Dieses Sujet ist offenbar hochdramatisch und wirkt schon in der jetzigen Fassung, würde aber noch ungleich besser wirken, wenn die Verfasserin ihren Stoff tiefer erfafst und vertieft wiedergegeben. Die klägliche Rolle, welche Alonzo bei der Gefangennahme von Assarpai spielt, konnte vermieden werden, wenn Alonzo vorher gar nicht gewufst hätte, dafs jenes Weib, das er liebt und jenes, das er gefangen nehmen soll, ein und dieselbe Person sei. Welche Ausbeute dann für Dichter und Komponisten bei diesem Wiedersehn! Welcher Kampf zwischen Pflicht und Liebe! Bei dem Soldaten Alonzo mufste natürlich die Pflicht siegen. Eine klägliche Rolle spielt Alonzo auch noch in der Scene, in der er selbst dem Traualtar mit einer anderen zuschreitet, während Assarpai zum Holzstofs geführt wird. Hier ist er nicht Sklave der Pflicht, sondern erscheint einfach als — Lump. Warum hat die Verfasserin die Fäden nicht so verschlungen, dafs er Ines deshalb heiraten mufste, um Assarpai retten zu können? Dafs letztere trotzdem verbrannt wurde, hätte sich bei dem Charakter Pizarros und Pedros leicht motivieren lassen. Eine wirkungsvolle Scene hat sich die Verfasserin auch dadurch entgehen lassen, dafs sie den König nicht noch einmal auftreten läfst. Was hätte sich aus einer Zusammenkunft Pizarros mit dem Könige machen lassen: Ersterer mit der furchtbaren Drohung, des Königs Tochter zu töten, letzterer mit der Grundidee: »Nur eines werdet ihr erreichen: Den Vater tötlich

treffen in dem Kind. Der König aber bleibet König doch, und keines Fufses breit wird er euch weichen.« Welche Vertiefungen hätten durch diese Änderungen die Charaktere des Alonzo und des Königs, ebenso der Assarpai erfahren können. In seiner jetzigen Fassung erscheint der Text recht oberflächlich. — Die Musik hält sich auf einer respektablen Höhe, die Polyphonie des Orchesters, namentlich in der temperamentvollen Ouverture ist zum teil sehr beachtenswert, Tonmalereien gelingen dem Komponisten am besten (z. B. bei der Stelle: »der Abendwind, so scheint er, will dich necken!« oder beim Heranschleichen der Häscher an Assarpai etc.). Aufsergewöhnlich schön ist das erste Zusammentreffen Alonzos mit Assarpai geschildert, sehr wirkungsvoll das Schlufsduett des 1. Aktes; der Auftrittsgesang der Assarpai im 2. Akt: »Dich grüfs ich Tag« erregte hier grofsen Beifall, namentlich bei den Göttern des Olymp. Diesen Vorzügen stehen jedoch auch beträchtliche Mängel gegenüber. *Hummel* hat sich unverkennbar neben *Wagner* auch *Mascagni* zum Vorbild genommen, ja in der Orchesterbehandlung weist er mehr auf letzteren, als auf ersteren hin. Für den Gesang acceptiert er den *Wagner*schen deklamatorischen Stil, kann sich aber nicht ganz von der altgewohnten Melodiebildung freimachen und gerät öfters dadurch in eine gezwungene unnatürliche Deklamation, die Sätze dehnend und zerreifsend. Die Deklamation ist überhaupt *Hummels* schwache Seite: Das goldne Dach in Quitos Thal! Ob er so zaubrisch mild scheint? Wir betonen gewöhnlich weder »Quito« noch »so«, was der Komponist aber thut. Warum derselbe in seiner Oper auf jede Mitwirkung des Chors erzichtet, ist ganz unbegreiflich, da er vielfach eine gröfsere Menge Leute auf der Scene hat, deren stummes Spiel für den Zuschauer geradezu unnatürlich erscheint, so namentlich beim Herrannahen des Hochzeitszuges. Zieht man die Bilanz zwischen den Vorzügen und Mängeln des Werkes, so mufs man jedoch zugeben, dafs die ersten beit weitem überwiegen und der Oper stets einen echten Erfolg sichern werden. Hier in Gotha war denn auch das Resultat für den Komponisten ein aufserordentlich günstiges.

Ein Brief Webers. Bei der 50. Aufführung der Oper »Der Freischütz« in Dresden sandte Graf *Brühl* dem Komponisten derselben 100 Thaler Honorar zu. *Weber* jedoch wies dasselbe zurück und richtete folgenden Brief an den Grafen:

»Ich bin es seit Jahren so gewohnt geworden, in Ihnen mehr den echten Freund der Kunst, alles Guten und Schönen, und den meinigen — als wie den Vorsteher einer Kunst-Anstalt — zu sehen, dafs ich notwendig aus dem Herzen zu ersterem sprechen mufs. Er möge mich bei letzterem vertreten. — Offenherzig bekenne ich daher, dafs mich dieses Anerbieten tief geschmerzt hat. Bei der Öffentlichkeit, die leider jetzt in der Welt Allem Begleiter ist, kann es nicht fehlen, dafs auch dies bekannt würde. Denken Sie sich einen Artikel folgenden Inhalts: »Die in 18 Monaten stattgefundene 50malige Wiederholung des Freischütz, wurde von unserer geehrten General-Intendantur öffentlich bezeichnet. Dieser in den Annalen des Theaters so seltene Fall verdiente auch eine besondere Auszeichnung, zumal da dem Vernehmen nach, diese 50 vollen Häuser der Kasse einen Ertrag von 30000 Thalern gebracht haben soll. (Laut amtlicher Quelle belief sich der Ertrag auf 37018 Thaler.) Man hat daher dem Komponisten ein Geschenk von 100 Thalern angewiesen.« — Dies ist also der Lohn — würde man sagen, — die Auszeichnung, die ein deutscher Komponist, der Kapellmeister eines benachbarten Königshauses — in Verhältnissen lebend, die ihn über Geldsorgen erheben — von der ersten deutschen Kunstanstalt, von dem, das vaterländische Talent so warm beschützenden Direktor derselben erlangen kann, wenn er einen bisher unerhörten Erfolg erreicht hat. Ich, der ich Ew. Hochgeboren Gesinnungen für mich persönlich kenne, weifs wohl, dafs dies nicht Ihnen zuzuschreiben ist, dafs Sie, trotz aller Macht und Ansehens, sich auch Verhältnissen beugen müssen, und, nach Ihrem Willen, Ihrer Einsicht, mich gewifs ebenso in Verlegenheit gesetzt haben würden durch das Übermafs Ihrer Güte, als es jetzt Gegenteils geschieht durch das, zu dem Sie sich veranlafst fühlten.

»Aber was soll ich den täglich mich mündlich und schriftlich bestürmenden Anfragen, das Freischütz-Jubiläum betreffend, entgegenstellen? — Das freundliche Wort von Ihnen, das Bewufstsein Ihrer Liebe für mich, war mir genug. Wenn nichts anderes geschah, lag es gewifs nicht an Ihrem Willen, und dabei wollen wir es auch lassen; so will ich es betrachten, so will ich jedem antworten. Ich bin nun ein Deutscher. Was ist da zu erwarten! Möchten Sie doch, mein innig verehrter Herr und Freund, in meiner Seele lesen können und die kalten Buchstaben nicht mifsverstehen. Stets wird Dank und Liebe für Sie in mir leben.« — An einer anderen Stelle in einem Briefe Webers an Lichtenstein heifst es: »Ich glaube fest, dafs der Graf viel Gutes für mich im Sinne hatte, aber nicht durchdringen könnte und vielleicht jetzt nur diesen Brief und dies Anerbieten mir schreiben liefs, um anderen zu zeigen, was aus solcher Geringschätzung hervorgehen müsse. Sollte man es nicht verschwören, in Deutschland Opern zu schreiben!« In *Webers* Honorar-Buch finden sich die Bemerkungen »für den Freischütz in 2 Raten 1820 u. 1821 von der Berliner Hofbühne 80 Friedrichsdor.« Am 5. Juni 1826 ergab die 99. Vorstellung 1912 Thaler 15 Groschen, welche Summe an die Hinterbliebenen Webers ausgezahlt wurde. P. v. E.

Männergesang-Vereine. Man schätzt die deutschen Männerchöre auf rund 9460 mit 262000 Sängern. Daraus kann man sehen, welchen heilvollen und unheilvollen Einflufs der Männergesang — je nachdem er geleitet wird — auf die deutsche Gesittung und den deutschen Charakter ausüben kann.

Wagners Tannhäuser. Vier Jahrtausende schauen, um mit Napoleon zu reden, jetzt auf *Richard Wagners* »Tannhäuser« herab, denn er hat seinen Einzug im Lande der Pyramiden gehalten und zwingt die hübschen Alexandrinerinnen unter seine Liebes-Gewalt.

Göthes Hermann ist mit seiner Dorothea in Verviers auf die Opernbühne gegangen mit einer Musik von *Le Rey*. Wer hätte das dem »guten Jungen« zugetraut und gar in unsern Tagen, wo es wegen des vielen Blutvergiefsens so gefährlich auf der Bühne ist! Er soll aber bis jetzt seinen Schritt noch nicht bereut haben.

Richard Wagner als Dichter. Nicht allen Lesern unserer Zeitschrift dürfte es bekannt sein, dafs *R. Wagner* nicht nur für sich selbst, sondern auch für andere Komponisten Operntexte geschrieben hat. *Friedrich Kittl*, Kapellm. in Prag († 1868) komponierte die beiden von *Wagner* verfafsten Libretti »Die Franzosen vor Nizza« und »Bianca und Giuseppe«. Mit der ersten Oper hatte *Kittl* einen sensationellen Erfolg, welcher zum grofsen Teil dem scenisch und dramatisch wirkungsvollen Aufbau des *Wagner*schen Buches zugeschrieben wurde. — Viel bekannter dürfte

sein, dafs *Wagner* als Gymnasiast ein Trauerspiel schrieb, in dessen Verlaufe nicht weniger als 42 Personen starben. *Wagner* selbst äufsert sich später humoristisch darüber, er habe die meisten Personen als Geister wieder erscheinen lassen müssen, um zuletzt nur noch jemanden auf der Bühne zu haben.

Mozarts Figaro. In Gotha wurde *Mozarts* Figaro neu einstudiert und mit neuen Dekorationen und Kostümen gegeben. Der Dialog war durch Seccorecitative ersetzt, die jedoch nur geteilten Beifall fanden. Überhaupt kann man sich einer gewissen Enttäuschung beim Anhören des Figaro nicht enthalten, eine Enttäuschung, wie sie der ähnlich empfindet, der Jahrzehnte draufsen in der Welt war und nun heim kommt und alles anders findet, als es ihm noch in der Phantasie vorgeschwebt. Wohl sind die Leute dieselben geblieben, ebenso bieder, treuherzig, nach ihrer Weise witzig und geistreich, aber er ist ein anderer geworden. Auch wir Musikhörer sind in den letzten 20—30 Jahren andere geworden, und wenn uns die genannte Oper nicht mehr so gefällt als früher, liegt es gewifs nicht an dieser, sondern an uns. Aber können wir's ändern? Wehmütig sehen wir die Zeit näher kommen, in der wir den Meisterwerken des gröfsten musikalischen Genies, das vielleicht die Welt hervorgebracht hat, verständnislos gegenüberstehen werden. Doch bleibt uns der Trost: Mag die Zeit *Mozarts* Opern als solche zerstören, seine Musik als solche wird zum gröfsten Teile noch Jahrhunderten trotzen.

Zwei Inkatöchter. In Gotha wurde am 7. April »Assarpai« von *Hummel*, in Braunschweig am 17. April »Assarpai« von *Franz Neumann*, aufgeführt.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 13. April. Unsere »Kapellmeisterfrage« ist zu einstweiligem Abschlusse gelangt: die Königliche Oper hat Herrn *Weingartner* verloren, die Königliche Kapelle hat ihn auf zehn Jahre neu gewonnen. Er wird künftig in München seinen Wohnsitz nehmen und zehnmal im Jahre hierher kommen, um die Symphonie-Konzerte der Kapelle zu leiten, mit der er sonst nichts zu thun hat. Diese Konzerte aber sind Privatveranstaltungen des Orchesters, und ihre Erträge kommen den Hinterbliebenen seiner Mitglieder zu gute. — Die Opernvorstellungen leiten jetzt Dr. *Muck* und *Sucher*; ein dritter Kapellmeister wird gesucht. Mit *Anton Seidl* unterhandelte man, da starb er. Kapellm. *Schalk*, der »Odysseus Heimkehr« hier einstudierte und leitete, kehrte nach Prag zurück, wird aber wohl für unsere Königliche Oper gewonnen werden, falls man *Richard Straufs* hier nicht sollte binden können, was augenblicklich versucht wird.[1])

A. Bungerts »Odysseus« hat sich in unserem Opernhause nunmehr die dritte Bühne erobert. Er wurde seit seinem Erscheinen hier vor 14 Tagen sechsmal aufgeführt und hatte bis jetzt sein Publikum, wie jede der anderen Opern unseres etwas engen Repertoirs sie hat. Es giebt ja viel darin zu sehen, und an Neugierigen fehlt es unter uns so wenig, wie an Fremden, die das Opernhaus jedenfalls besuchen, ob nun »Cortez« oder »Rienzi«, ob »Idomeneus« oder »Odysseus« gegeben wird. — Über *A. Bungerts* »Musikdramen« wurde in diesen Blättern schon berichtet; ich bin froh, aus diesem Grunde der Pflicht des Berichtens überhoben zu sein. Es würde mir ebenso sauer ankommen, als sollte ich das Werk auf der Bühne noch einmal an mir vorübergehen lassen. — Gar wenig ist sonst aus dem Operngebiete zu melden. Das Theaterjahr geht dem Ende zu, und von der Lebensäufserung einer »Volksoper«, die zu Anfang desselben in so sichere Aussicht gestellt wurde, dafs meine Zweifel an der Ausführbarkeit eines solchen Unternehmens ordentlich ins Wanken kamen — von einer solchen Lebensäufserung war nicht die Rede. Und doch hatte man Solo- und Chorsänger bereits gewonnen und ein paar Opern fest studiert; die Kostüme waren fertig, kurz, alles war bis zu den Bühnenproben vorbereitet — da haperte es mit der Sache. Warum, weifs ich nicht; aber ich habe doch wohl recht, dafs eine sogenannte »Volksoper« so gut wie unmöglich ist. — Mifslang doch in der vorigen Woche erst wieder einem schon bestehenden Theater, das also über Bühne, Orchester und Sänger verfügt, ein Opernversuch gründlich. Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, welches im vorigen Jahre schon Versuche nach dieser Richtung hin vergeblich gemacht hatte, führte die neue Oper »Yolantha« von *Alb. Mylius* auf. Das Werk befriedigte indes auch mäfsige Ansprüche ebensowenig, wie es die Vokal- und Instrumentalleistungen vermochten.

[1]) Es ist gelungen.

Die Singakademie führte *J. S. Bachs* Johannis- u. Matthäuspassion auf, der Philharmonische Chor *Händels* »Samson«, der Sternsche Gesangverein *Beethovens* »Missa solemnis« und *Haydns* »Schöpfung«, die Königliche Kapelle an ihrem letzten Symphonieabende *Beethovens* Neunte Symphonie, alles grofse, ja, gröfste Werke ihrer Gattung, die aber zum Glück zu unserem festen Besitzstande gehören und der Besprechung nicht mehr bedürfen. — Bezüglich der Johannis-Passion indes sind wohl einige historische Angaben am Platze. Sie wurde hier unter Direktor *Rungenhagen* im Jahre 1833 (vier Jahre nach der Matthäuspassion) zum erstenmale aufgeführt und blieb dann merkwürdigerweise wieder 50 Jahre lang unbeachtet. Seit 1883 wird sie aber auch nur etwa dreimal wiederholt sein, obschon sie, ihrer jüngeren Schwester zwar nicht ganz ebenbürtig, zu den allerbedeutsamsten Werken der geistlichen Musik gehört. Einzelne ihrer Nummern, so die Tenor-Arie »Betrachte lieber Christ« (von Laute und Viola d'amore begleitet) stehen ohnegleichen da.

Die grofsen »gemischten Chor-Vereine« leiden meist an einer zu schwachen Besetzung der Männerstimmen, so dafs, — nur in der Singakademie geschieht es grundsätzlich nicht — bezahlte Berufssänger für ihre Aufführungen zu Hilfe genommen werden müssen. Und doch zeigen unsere bis 200 Mitglieder zählenden Männergesangvereine, dafs jener Mangel nicht zu bestehen brauchte, wenn alle Sangeskundigen auch hohen Kunstzielen zustrebten. Weil in den Männergesang-Vereinen das gesellschaftliche Moment neben dem künstlerischen zu stark betont wird, weil nur ein sehr beschränktes Kunstgebiet dort gepflegt werden kann, weil ihnen im ganzen keine Aufgaben von Bedeutung zufallen, und weil sie der Bildung grofser »gemischter Chöre« durch ihre Vereinigung hinderlich sind — darum bin ich nie ein Freund des Männergesangs gewesen. Das Richtige dieser Gattung scheint mir die »Zeltersche Liedertafel« zu sein, die der alte Direktor der Singakademie gründete und der jeweilige Direktor derselben leitet. Sie ist meines Wissens nie in die Öffentlichkeit getreten, singt aber viel und gut. Es gehören ihr Mitglieder der Singakademie an, die, wenn sie sich an der Aufführung *Bach*scher, *Händel*scher, *Mozart*scher und anderer ernster Musik beteiligt haben, gesellschaftlich sich vereinigen und bei froher Tafel heitere Lieder singen. — Die enge Harmonie der Männergesänge und die daraus hervorgehende häufige Hochführung der Tenöre, die sich dann so oft in unangenehmen Fisteltönen ergehen müssen, bereiten den Ohren der Hörer nur geringe Freude; die Einförmigkeit des Programms aber vermehrt sie nicht. — Es ist indes im letzten Punkte besser geworden. Davon gab kürzlich das Konzert der »Berliner Liedertafel«, geleitet von *A. Zander*, den erfreulichen Beweis. Zwar fehlte es auch nicht am Sololiede, das »für Männerstimmen bearbeitet« war, wobei denn der Bafs zwischen der Tonica und Dominante hin und her zu pendeln, die Mittelstimmen aber

sich in kleinem Raume im Sekundenschritt auf- und abwärts zu bewegen pflegen, aber *F. Hegars* »Rudolf von Werdenberg«, *R. Beckers* »Hochamt im Walde«, *H. Rietsch'* »Altteutsch Reiterlied« u. a. stellen den Vereinen doch höhere Aufgaben, als es sonst der Fall zu sein pflegte. Die Liedertafel aber sang ganz prächtig; es war im Wohlklang, in der dynamischen Abstufung, in der klanglichen Ausgeglichenheit, im Rhythmischen und in der Textbehandlung die beste Leistung eines Männerchores, die mir erinnerlich ist.

In der letzten Zeit trat häufiger als vordem das Bestreben hervor, die noch unbekannten zeitgenössischen Komponisten zu Wort kommen zu lassen. Der »Hugo Wolf-Verein« hatte sein Konzertprogramm mit nicht weniger als fünfundzwanzig Liedern seines Paten ausgefüllt. Bei aller Feinsinnigkeit und kunstreichen Arbeit sind sie doch nur zum Teil interessant genug, das Auditorium zwei Stunden lang zu fesseln. Es geschah hier, wie auch anderwärts, des Guten gleich zu viel auf einmal. So gab Herr Dr. *Wüllner* einen »Liederabend mit modernem Programm«, das Kompositionen der Dichtungen *Przybyszewskis*, *Dehmels*, *Werners* u. a. von *K. Ansorge*, *H. Pfitzner*, *A. Mendelssohn*, *M. Marschalk*, *R. Buck* enthielt. Das waren »Neulieder«, für welche nur gar wenige ein Verständnis besitzen werden. Sind Gedichte ernst zu nehmen, wie dieses: »Eine Stimme singt am Wassersturz: O Geliebtes, deine höchste Wonne und dein tiefster Schmerz sind mein Glück!« In den Texten suchte man eben so oft vergeblich nach Sinn, wie in den meisten der Tonsätze nach Form. Es waren wieder 25, und der Sänger hatte sie alle auswendig gelernt! — Auch Herr *E. O. Nodnagel*, selbst Sänger und »moderner Tonsetzer«, machte sich in einer Reihe von Konzerten um die Vorführung von Neuheiten verdient. Eins derselben war *Arnold Mendelssohn* gewidmet, von welchem Lieder, Balladen und Bruchstücke aus Musikdramen zur Aufführung gelangten. Er ist unter den Neueren einer der Beachtenswertesten, ohne dafs man ihm Bedeutsamkeit zuerkennen kann. Grofs ist seine Kunst im Kontrapunktieren, weniger bedeutend seine Kraft im Erfinden. Doch weifs er zu gestalten, und da seiner Musik auch das melodische Element nicht fehlt, so scheint er für die Oper Begabung zu besitzen. — Der »Fafner-Bund«, eine Vereinigung junger Musiker und Musikfreunde, trat mit einem grofsen Orchesterkonzerte an die Öffentlichkeit, in dem Suiten, Opernbruchstücke und Lieder von *M. Jaffé*, *K. Kämpf* und *R. Francke* ausgeführt wurden, die von mehr oder weniger Talent zeugten. — Von *Cécile Chaminade* war in unseren Konzerten schon manches, wenn auch leichtgewogene, doch ansprechende Lied gesungen worden. Nun kam die Dame selbst zu uns, brachte sich einen Sänger und eine Sängerin aus Paris mit, gewann hier noch einen Geiger, einen Violoncellisten und eine Pianistin, machte ein sehr langes Programm aus lauter eigenen Kompositionen und safs bei allen Nummern am Klavier. Bei dem Trio und den vierhändigen Stücken spielte sie mit, sie trug alle ihre zweihändigen Sachen selbst vor und begleitete die Lieder. — Eine Neuerin ist sie nicht. Sie will auch den Himmel nicht stürmen. Aber sie macht hübsche und unterhaltsame Musik, die in den Ballett-Nummern fast charakteristisch (in *Délibes*scher Weise) aufritt. Ihr Tenorist sang recht geschmackvoll trotz geringer Stimmmittel; ihre Sopranistin war reizend in der Erscheinung und Gewandung.

Richard Straufs machte auch die herrschende Melodram-Mode mit. *A. Tennysons* Gedicht »Enoch Arden«, das als Oper hier im vorigen Jahre zweimal Schiffbruch litt, wurde von dem Münchener Kapellmeister mit gelegentlich eingestreuter Klaviermusik versehen, Herr *v. Possart* deklamierte hier am Gründonnerstag das Epos auswendig, und der genannte Tonkünstler spielte das Klavier dazu. — Dichtungen dieser Art liefst man am besten für sich allein; zu dem Zwecke sind sie auch verfafst. Man bewunderte aber neben der Vortragskunst des Deklamators auch sein treues Gedächtnis, denn er sprach ohne Anstofs anderthalb Stunden lang. Ob der Beifall weniger lebhaft erschollen wäre, wenn die Begleitmusik gefehlt hätte? Ich glaube es nicht. Rud. Fiege.

Hannover, Mitte April. Ein lebhaftes Gepräge hatte das 8. Abonn.-Konzert des kgl. Orchesters am 22. März, (Leitung *Herner*), welches sich zu einer wahren Reinecke-Feier gestaltete. Der greise Leipziger Pianist trug *Mozarts* köstliches Ddur-Konzert, sowie kleinere Soli von *Beethoven*, *Mozart* und eigener Komposition vor. Das Publikum feierte den Nestor unter den Pianisten in überschwänglicher Weise und ehrte auch in ihm den Komponisten der der zu Beginn des Konzertes aufgeführten Gmoll-Symphonie von *Reinecke*. Das 3. Abonnements-Konzert der Musikakademie (Dir. *J. Frischen*) am 9. März, bot uns *Haydns* unvergängliche »Schöpfung« dar. Unter Mitwirkung des Ehepaares *Gmür-Harloff* (Sopran und Bafs) aus Weimar, des kgl. Opernsängers *Burrian* (Tenor) von hier und des kgl. Orchesters fand das göttliche Werk eine sehr würdige Wiedergabe. Eine Grofsthat allerersten Ranges aber vollbrachte die Musikakademie unter Leitung *Frischens* am Charfreitag durch die Aufführung von *César Franks* grofsem Oratorium: »Die Seligpreisungen«. Frl. *Emma Hiller* aus Stuttgart, Frl. *Gerstäker* von hier, Frl. *Agnes Heermann* aus Düsseldorf, die Herren *Emil Pinks* aus Leipzig, *Rich. Breitenfeld* aus Köln und *Karl Gillmeister* von hier waren die solistischen Hilfstruppen; der auf über 300 Sänger verstärkte Chor und das kgl. Orchester bildeten das Fundament des stolzen Tongebäudes. Das in einem Prolog und die 8 einzelnen »Seligpreisungen« sich gliedernde Werk ist voll unendlicher Schönheiten und packender Wirksamkeit. Das Werk hinterliefs einen erhebenden, nachhaltigen Eindruck.

Von der kgl. Oper ist die Einstudierung von *J. Hubays* »Geigenmacher von Cremona« zu erwähnen. Das Operchen fand eine freundliche Aufnahme, die in der flotten, netten Aufführung ihre Hauptbegründung hatte, denn das recht unschuldige Sujet und die noch unschuldigere Musik *Hubays* (recte *Eugen Huber!!*) vermögen höchstens etwas zu unterhalten aber keineswegs zu interessieren. Dem Operchen folgte *Delibes'* reizendes Ballet »Sylvia«. Am 12. April wird *Wagners* herrlicher »Tristan« wiederholt, und am 17. geht *Meyerbeers* »Robert der Teufel« neueinstudiert in Scene. Wie die Intendanz dazu gekommen ist, dieses Machwerk eines hohlen Effekthaschers wieder aus der wohlverdienten Ruhe aufzustöbern, ist mir einfach unfafsbar, und dabei ruhen *Wagners* spätere Werke (aufser »Tristan u. Isolde«) hier vollkommen, von anderen Neuerscheinungen überhaupt nicht zu reden. Vielleicht kann ich nächstens über eine neue Oper von *Theodor Gerlach*, »Mattuo Falcone« berichten; wenigstens ist das Werk hier zur Erstaufführung angenommen, wann es aber herauskommt, mögen die Götter wissen, denn in dieser Beziehung geht es hier im Tempo des Krähwinkeler Landsturmes. L. Wuthmann.

Dresden. Das alljährlich am Palmsonntag im Opernhaus stattfindende Konzert zum Besten des Unterstützungsfonds für die Witwen und Waisen der Königl. Kapelle markiert immer recht eigentlich den Schlufs der Saison. Wenige Nachzügler noch, dann schliefsen sich die Pforten der Konzertsäle, und die Bewohner der schönen »Gartenstadt« ziehen és vor, ihren Durst nach Musik in den zahlreichen Konzerten im Freien, sei es im »Wiener Garten«, bei »Helbigs«, auf der »Brühlschen Terrasse« etc. zu stillen. So ist also auch jetzt in der Ruhe der Charwoche die Zeit zu einem beschaulichen Rückblick auf das, was uns die Saison brachte, gekommen. Um etwas »System« in die Sache zu bekommen, lassen wir zunächst die »ständigen Veranstaltungen« Revue passieren und beginnen, wie es sich ziemt, mit den vornehmsten der grofsen Orchesterkonzerte, den Sinfonie-Konzerten der Königl. Kapelle. In unserem letzten dem hiesigen Konzertleben gewidmeten Bericht (in Nr. 1) hatten wir der ersten Novitäten (*Rich. Straufs:* »Tod und Verklärung« und *Zdenko Fibich:* »Othello«) und der »Brahmsfeier« gedacht. Die weiteren Veranstaltungen brachten als Solisten (Serie B-Konzerte) die Damen *Marie Panthès* (Klavier) und *Alma Fohrström* (Koloratur-Sopran) und die Herren *Petschnikoff*, *Lhevinne* und *Jos. Hollmann*. Novitäten waren: *Svendsen:* »Carneval in Paris«, *Charpentier:* »Impressions d'Italie«, *Saint-Saëns:* »Balletmusik a. Heinrich VIII.«, *Dvorak:* »Wassermann« und *Tschaikowsky:* »Ouverture sollennel 1812«. Von ihnen hatte einen mehr als unbestrittenen, einen wahrhaft glänzenden Erfolg das letztgenannte Werk, welches das sonst so zurückhaltende Publikum dieser Konzerte am liebsten da capo gehört hätte, und das nicht nur bei der ersten Aufführung, sondern auch bei der

Wiederholung im Palmsonntag-Konzert. Woher dieser ausnahmliche Erfolg? Die Wirkung des schier übermäfsigen Aufwands orchestraler Mittel? — Gewifs nicht. Wenn das beseelende Moment fehlte, würde er eher abschreckend wirken. Von glühender Vaterlandsliebe diktiert, wirkt das Werk begeisternd, weil es auch in seiner formalen Konzentration ein Meisterstück ist. Kein ängstliches Anklammern an ein fest vorgezeichnetes Programm, sondern bei allem Reichtum an Episodischem eine kolossal angelegte, aber fest gefügte »Ouverture«. *Dvorak* war minder glücklich. Die ganze gruselige slavische Sage von dem Wassermann, der mit einem irdischen Mägdlein, das er in sein Reich gezogen, ein Kind gezeugt hat, dieses als Pfand zurückhält, als jenes zur Erde zurückkehrte, und der es ihr tot auf die Schwelle schleuderte, als sie das Wiederkommen vergafs; diese ganze Geschichte mit allen Details musikalisch ohne zu Hilfenahme des Wortes erzählen zu wollen, mufste zu einem Fiasco führen. Die »sinfonische Dichtung« äufserte die bedenklichste aller Wirkungen, sie — langweilte. *Charpentiers* »Italienische Eindrücke« amüsierten wenigstens. Oder ist es nicht amüsant, wenn jemand (vide den Finalsatz) allen Ernstes darauf ausgeht, »die Sonnenglut in der Ebene«, dann »Hitze, Licht und aufgeregtes Murmeln des Volkes« zu malen. In der Malerei überwindet man allmählich den radikalsten Impressionismus, in der Musik fängt man ihn an?! *Svendsens* »Carneval« ist trotz *Berlioz* eine wirksame Orchesternummer, nur steht die Substanz derselben nicht im Einklang mit der Ausdehnung derselben. *Saint-Saëns* Balletmusik ist geistvolle Musik, doch nicht von besonderer Physiognomie. Im Anschlufs an die »Sinfonie-Konzerte« der Kgl. Kapelle mufs der beiden in Dresden schlechthin »Aschermittwoch«- und »Palmsonntag«-Konzert benannten »grofsen Musikaufführungen« gedacht werden. »Grofse Musik-Aufführung« — der Titel stammt noch aus der Zeit, wo man einen Unterschied zwischen ihnen und den »Sinfonie-Konzerten« machte. Jetzt ist das, wie es scheint, »überwundener Standpunkt«. Die Vorbereitungen zu Aufführungen von grofsen Werken für Soli, Chor und Orchester verursachen zu viel Mühe. Parsifal-Bruchstücke waren mit das höchste, was man leistete. Die Chöre zur »Neunten«, die »sitzen« einmal; also haben wir auch die »Neunte« regelmäfsig. Aber, was darüber ist, das erscheint von Übel — für unsere Dirigenten. Nur als Kapellm. *Hösel*, der Dirigent des inmittels aufgelösten Philharmonischen Chors sich im Vorjahr der Riesenaufgabe unterzog, das *Berlioz*sche Requiem einzustudieren, liefs sich Herr Hofrat *Schuch* bereit finden, die Aufführung zu dirigieren. Also diesmal hatten wir wieder die »grofsen Musik-Aufführungen« modernen Stils d. h. à la Serie B-Konzerte »unter Mitwirkung hervorragender Solisten«. Im Aschermittwoch-Konzert, das uns versprochenermafsen *Brahms* Requiem bringen sollte, sangen »Sterne der Hofoper« nichtssagende Bruchstücke aus *Wagners* »Feen« und Herr *Anthes* einen Cyklus »Schilflieder« (Lenau) des jungen italienischen Komponisten *Giovanni Tavernier*, der insbesondere durch treffliches Orchesterkolorit ansprach. Im Palmsonntag-Konzert spielte die *Carenno* Rubinsteins D moll-Konzert. Neben diesen Veranstaltungen der Königl. Kapelle kommen als Orchester-Konzert grofsen Stils noch die J. L. Nicodé-Abende in Frage. Des ersten derselben, welches das düstere Penthesilea-Vorspiel *Dräsekes* und die Gesangssolistin Frau *Ende-Andriessen* brachte, gedachten wir schon (in No. 1). Die weiteren drei Abende führten als Novitäten vor: *Iwan Knorr:* »Russische Suite«, *Glazounow:* Esdur-Sinfonie, *Saint-Saëns:* »Le déluge« und *Nicodé:* »Die Jagd nach dem Glück«. Als Solisten wirkten mit: Frau *Edel*-Hamburg (Gesang) und die Herren *Halir* (Violine) und *von Dohnányi* (Klavier). Das Schlufs-Konzert zeigte in *Bachs* Kantate »Nun ist das Heil« und in den Chören der »Neunten« den neubegründeten Nicodé-Chor, der sich mit einer eigenen Soirée sehr glücklich einführte, im besten Licht.

Um zunächst bei den ausschliefslich oder doch vorwiegend instrumentalen Veranstaltungen zu bleiben, so kommen zunächst noch in Frage die Kammermusik-Abende und die Tonkünstlervereins-Aufführungsabende. Ersterer haben wir drei Cyklen unter der Aegide der beiden ersten Konzertmeister *Petri* und *Rappoldi* der Kgl. Kapelle und des Kgl. Kammermusikers und Komponisten *Adolf Gunkel*. Die Veranstaltungen des Letzteren beschränken sich sehr vernünftigerweise nicht ausschliefslich auf instrumentale Musik, gewähren auch Liedervorträgen, Deklamationen etc. Raum. An neuen und neueren Werken kamen in allen diesen Abenden (13) zu Gehör: *Albert Becker:* Pft. Quintett Esdur, *Dräseke*: Quintett f. Stelzner-Instrumente, *Dvorak:* Pft. Quartett Esdur, *Dvorak*: »Dumky«-Trio, *Bronsart:* G moll-Trio etc. Die bis nun vom Stapel gegangenen drei Aufführungsabende des Tonkünster-Vereins brachten an un- oder wenigbekannten Werken: eine G dur-Sonate f. Cembalo und Viola da Gamba von *Bach* (f. Klavier u. Cello von *Grützmacher*), ein Terzett für 2 Violinen u. Viola von *Dvorak*, Klavier-Variationen von *Herm. Scholtz*, Klavier-Quartett Op. 11 von *Fibich*, C moll-Sonate Op. 24 f. Pft. u. Violine von *F. Hummel* etc. Nun zu den Konzerten gemischter Programme (nicht etwa im Sinne von minderwertig zu verstehen!) kommend, gedenken wir zunächst rühmend der Veranstaltungen des Dresdner Mozartvereins, welcher letzterer mit seinen ca. 1200 Mitgliedern und seinem eigenen, der Leitung des von seinem erspriefslichen Wirken in Schwerin her in der ganzen musikalischen Welt bestens accreditierten Hofkapellmeister *Alois Schmitt* unterstehenden »Mozart-Orchester« ein bedeutsamer Faktor im Kunstleben Dresdens geworden! Wir können uns leider an dieser Stelle nicht auf Details einlassen, betonen nur, dafs seine Konzerte ein Refugium darstellen für alle, deren Herz noch an den Werken klassischen Stils hängt. An »Novitäten« kamen u. a. zu Gehör: *Bach:* »Coffee«-Kantate (»Schlendrian und seine Tochter Liessgen«), Instrumentalsätze aus der »Ratswahl-Kantate« etc., *Mozart*: »Etincarnatus« und »Laudamus te« (Sopran-Arien) aus der unvollendeten C moll-Messe (K. 427), *Haydn;* Concertante-Symphonie f. Violine, Cello, Oboe, Fagott) etc. Zu den sog. »Künstler-Konzerten« übergehend, beginnen wir mit den »Philharmonischen populären«, welche von unserem Konzert-*Wolff*, dem rührigen Impresario Herrn *Plötner* (Firma Plötner u. Wagner) im Gewerbehaussaal abgehalten werden. Auf *Gabrilowitsch* und Dr. *Raoul Wather*, die Solisten des ersten Konzerts (vide No. 1), folgten die Damen *Brema*, *Landi* u. *Howe*, von denen die beiden letzteren, jene Dank des Wohllauts ihres prächtigen Contraalts, diese Dank ihrer eminenten Kehlfertigkeit die stärksten Erfolge zu verzeichnen hatten, und die Herren *Risler*, *Burmester* u. *von Rooy*. Die Zahl der einzelnen Künstler-Konzerte, die hier anzureihen, ist vielleicht in dieser Saison nicht so grofs wie sie in anderen war, aber sie »genügt«. Abgesehen von »Sternen« der »Philharmonischen« Konzerte, wie *Eduard Risler*, *Camilla Landi*, die noch in eigenen Konzerten ihr Licht erstrahlen liefsen, bekamen wir zu hören an Geigern: *Burmester* u. *Sarasate*, an Klaviergröfsen: *Teresa Carenno*, *Mary Krebs*, *Clotilde Kleeberg* etc., an Sängern und Sängerinnen: *Zur Mühlen*, *Gura*, Frau *Steinhauer-Mallinson*, *Amalie Joachim*, *Marcella Sembrich* etc. und nicht zu vergessen Dr. *Wüllner*. Des letzteren starken Erfolg beim Publikum vermögen wir uns nur aus dem Fin de siècle-Geschmack zu erklären. Das Natürliche »reizt« nicht. Lieder von *Schubert*, *Brahms* etc. mit so wenig Stimme gesungen zu hören, dafs man von Singen schon kaum mehr reden kann, das ist einmal etwas Neues. Dadurch bekommt die ganze Sache zwar ein schiefes Gesicht, aber das schadet nichts. Ein schiefes Gesicht, ist nicht schön, aber es schön zu finden, zeugt von »apartem« Geschmack. Darauf, dafs bei einem Gedicht, sobald es komponiert wurde, nicht mehr das Gedicht zu interpretieren ist, sondern die Komposition, dafs der Komponist durch das gesungene Wort wirken will, nicht durch das gesprochene, dafs es in erster Linie nur auf den Gefühlsaccent ankommt, nicht auf den Sinnaccent, kommt es den Hochmodernen nicht an. Die sog. »Umsetzungstheorie«, derzufolge die sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften der Dinge, als Farbe, Licht, Wärme etc. nur Affektionen unserer Sinnlichkeit sind, spricht hier teils bewufster-, teils unbewufstermafsen ihr Wort hinein. Die Musiker »malen« Stimmungsgemälde, die Maler »komponieren« Farbensinfonieen. Warum sollen die Rezitatoren nicht Gedichte »singen«, die Sänger nicht Lieder »sprechen«? — Und doch könnte in einer Beziehung Dr. *Wüllner* sogar vorbildlich hingestellt werden, nämlich für die Sänger, die den Gefühlsaccent dominieren lassen. Aber die giebt es in der Decadence-Periode der Gesangskunst nur spärlich. Das in Tönen-Schwelgen, zu dem der bel canto verleidet, ist nicht die Gefahr, der die Sänger unserer Zeit

zu verfallen drohen! — Es erübrigt nun nur noch der Beteiligung gröfserer Gesangskorporationen am musikalischen Leben unserer Stadt zu gedenken. Da erschienen denn die vereinigten Singakademien (die Dreyssigsche, Robert Schumannsche und der Neustädter Chorgesangverein) mit einer löblichen Bufstagsaufführung von *Händels* »Samson« in der Öffentlichkeit, der Bach-Verein (*Julius Ramoth*) brachte eine sehr gelungene Wiedergabe der Johannes-Passion, der Kreuzkirchen-Chor (Prof. *Wermann*) hielt seine Matthäus-Passion aufrecht, und der Kirchenchor der Martin Luther-Kirche (*Römhild*) hielt es mit den Moderneren: »Ein Abend auf Golgatha« von *Othegraven* und »Grablegung Christi« von *Aug. Klughardt.* Den hiesigen Männergesang-Konzerten erstanden tüchtige Rivalen in den Veranstaltungen gastierender Chöre, so des trefflichen Erkschen Männergesangvereins Berlin und des »Leipziger Männerchor«, der seine Stärke darin sucht, an Präcision im Sprachlichen, im Rhythmischen und Dynamischen mit einem minutiös fungierenden Orchesterkörper zu rivalisieren. Otto Schmid.

Leipzig. Das musikalische Hauptereignis bildete in der Charwoche die Aufführung von *J. Seb. Bachs* »Matthäuspassion« in der Thomaskirche, wo sie ja auch 1729 unter ihrem Schöpfer die erste, wenngleich nichts weniger als befriedigende Aufführung erlebt hat. Das hoch erhabene und doch dem Herzen so naheliegende Werk, bei dem man in der That nicht weifs, ob man mehr die Gewalt und Zartheit der Ideen, oder deren unvergleichliche Ausführung bewundern soll, zählt zu den hehrsten musikalischen Wahrzeichen Leipzigs, und ein echter Pleifsathener kann sich den heiligsten Tag der trauernden Christenheit gar nicht denken ohne ihre Wiedergabe. Sie ist ihm je länger je mehr ein wahres Charfreitagsbedürfnis geworden. Daher ist denn auch stets bei diesem Anlafs die Kirche übervoll, und man sieht es der Hörerschaft an, wie sie in tiefster Seele das ergreifendste aller Passionswerke in sich nachfühlt.

Vortrefflich von Herrn Kapellm. *Nikisch* vorbereitet, nahm das Ganze, bis auf eine Stelle, wo begleitende Mittelstimmen die Schlüssel zu verwechseln schienen und einige widerwärtige Quinten folgen sich leisteten, in Chor und Soli: Frl. *Meta Gayer* (Sopran aus Berlin), Frl. *Cäcilie von Klappenburg* (Alt, Frankfurt a. M.), Herr *Eduard Mann* (Evangelist, Dresden), Herr *Fel. Kraus* (Christus, Wien), Herr *E. Schneider* (Episoden, Leipzig), einen unvergefslich weihevollen Verlauf.

Im 21. zum Besten des Orchester-Pensionsfonds kam nach längerem Schweigen einmal wieder *Karl Reinecke*, der ehrwürdige Musiknestor Leipzigs, zu Wort, und zwar mit seiner, den ersten Programmteil ausfüllenden Gmoll-Symphonie (Nr. 3). Man erwies damit dem greisen, körperlich wie geistig noch überraschend frischen Meister eine ebenso vollwichtige wie zartsinnige Huldigung, die ihm gewifs in innerster Seele wohlgethan, zumal die Ausführung nirgends einen Wunsch offen gelassen. Dem lieblichen Andantino und piquanten Scherzo blühte der stärkste Beifall. Möchte der Komponist, der sich leider in nicht ganz unbegreiflicher Verstimmung in den Schmollwinkel zurückgezogen und seit seinem Rücktritt von der Gewandhausleitung kein Konzert mehr daselbst besuchte, an diesem Abend eine Ausnahme gemacht haben. Auch in den auf kerniger Symphonik sich aufbauenden und einen wunderbaren Stimmungsreichtum in sich schliesfsenden Orchestervariationen über ein Haydnsches Thema von *Brahms* errichtete das Orchester unter Herrn Kapellm. *Nikischs* hinreifsender Leitung sich ebenso starke Ruhmessäulen wie in der »Tannhäuserouverture«, die teilweise in einem neuen, den Klangeffekt steigenden Lichte erscheint. Alles, was jeder in- und auswendig zu wissen glaubte, erschien vielfach in überraschendem Gewande: das Alte war neu geworden!

Die seit mehreren Jahren hier schon wohlaccreditierte Sängerin Frl. *Marcella Pregi* aus Paris weckte mit der anschmiegsamen Schönheit ihres musterhaft geschulten Stimmmaterials und der ungemeinen Zündkraft ihres Ausdrucks im Pathetischen, Empfindungsvollen, Heiteren bei der gesamten Hörerschaft ungeteilten, enthusiastischen Beifall.

Sie sang in drei Sprachen: italienisch (Arie aus *Händels* »Julius Cäsar«, *Mozarts* »Gartenarie aus Figaro«, ein feuriges Liebeslied von *Balthasar Galuppi*), französisch (Arie der »Najade« aus *Glucks* »Armida«), deutsch (eine überaus charakteristische und kecke humoristische Ariette aus *J. S. Bachs* dramatischer Kantate: »Streit zwischen Phöbus und Pan«); in allen drei Fällen war ihre Aussprache tadellos; man konnte sich denn auch von ihrem Gesang kaum trennen und jubelte ihr eine Zugabe ab; sinnig genug bot sie zu aller Freude *Schumanns* »Märzveilchen«. Herr Kapellm. *Nikisch* stellte wahrhaft leuchtende Muster der Begleitungskunst hin.

Das 22. (letzte) Gewandhauskonzert ging auf in *Beethoven*: Die grofse »Leonoren«ouverture und die »Neunte« standen sich einander gegenüber wie zwei himmelanragende Riesensäulen. Hier wie dort verrichtete unter Kapellm. *Nikisch* das Orchester Grofsthaten, die man einfach selbst miterlebt haben mufs, um ihre Phänomenalität zu begreifen. Wie unter einem heiligen Zauberbann stand jeder, und der Enthusiasmus läfst sich nicht schildern.

Das Soloquartett bestand aus Frl. *Nathan* (Frankfurt a. M.), deren nicht starker, aber elastischer Sopran die Höhe meist sicher beherrschte, aus Frl. *Stephan* (aus Berlin), die ihre Pflichten als Altistin gewissenhaft erfüllte, aus Herrn *Moers* (vom Leipziger Stadttheater), der mit Schwung und Feuer im Tenor-Solo wie Ensemble durchgriff, sowie Herr *R. v. der Milde* (aus Dessau), der den Beschwichtigungsruf auch an die Freunde die nötige Wucht und allen übrigen die erwünschte künstlerische Gehobenheit sicherte. Wahrlich, eine Glanzaufführung!

Im letzten Konzert des Lisztvereins in der Alberthalle gelang es der reichtalentierten Pianistin Frl. *Spittel* aus Gotha lebhaftes Interesse und lauten Beifall sich zu erringen mit dem technisch frei abgerundeten und spirituell überzeugenden Vortrag von *Fr. Kauffmanns* formklaren und gedankenfesselnden C moll-Pianofortekonzert, dessen Wahl dem vornehmen Geschmack der Pianistin grofse Ehre macht. Auch den furchtbaren Kraftansprüchen von *Liszts* »Ungarischer Fantasie« mit Orchester zeigte sie sich überraschend genug gewachsen.

Die am 27. März zum erstenmal hier aufgeführte komische Oper in einem Vorspiel und drei Akten »Das Unmöglichste von Allen« (Text nach Lope de Vegas El major imposilla) von *Anton Urspuch*, ist mittlerweile zwar einigemale wiederholt worden, scheint aber, da seitdem der Besuch und der Beifall immer schwächer geworden, keine Aussicht auf andauernde Repertoireinverleibung zu haben. Wie das nur kommt angesichts einer Musik, die manchen Phantasieblitz aufweist und in der technischen wie besonders der geistreichen kontrapunktischen Ausgestaltnng ihresgleichen in der jüngsten zeitgenössischen Produktion schwerlich findet? Die absichtliche Rückkehr zu *Mozart*, namentlich zu »Figaros Hochzeit« mag einen Teil der Schuld tragen: denn so lobenswert auch die darin bekundete Mozartpietät ist, so führt sie doch zu vielen Anklängen, die der Hörer dem Komponisten übel nimmt. Auf *Mozarts* Spuren zu wandeln, ist heutigen Tages jedenfalls ein sehr gewagtes Unternehmen. Drei Vierteile des Ganzen bestehen aus Ensembles; nicht genug zu rühmen ist die darin entfaltete polyphonische Meisterschaft; schade nur, dafs sie dem Hörer einen klaren Einblick in den Gang der Handlung, nach welcher ein liebend Weib zu leiten, das Unmöglichste von allen sei, sehr erschweren, oft geradezu ausschliesfsen. Anläufe zu keckerem Humor fehlen zwar nicht, aber er erlahmt zu früh. Auch können die mancherlei Seitenblicke hinüber zu *Wagner*, hier wo *Mozart* im Mittelpunkt der Verehrung steht, die Stileinheit nicht fördern und so wird es am Ende diese künstlerische Halbheit sein, die der an musikalisch feinen Zügen fast überreichen Neuheit die Lebensader unterbindet. Die hiesige Aufführung war musterhaft; der anwesende Komponist, den die Hauptdarsteller mehrfach an den Ehren des Hervorrufes teilnehmen liefsen, durfte darüber sich von Herzen freuen. Bernhard Vogel.

Mannheim. Drei bedeutende Sänger haben uns besucht. Dr. *Wüllner* absolvierte einen Liederabend von etlichen 30 Nummern und hinterliefs bei seinem Publikum den innigen Wunsch, es möchte ihm doch eine schöne Stimme beschieden sein. Dann wäre *Wüllner*, dessen tiefeindringendes Verständnis und vollendete Vortragskunst man

nicht genug bewundern kann, wohl ein Künstler allerersten Ranges. Was nun *Wüllner* an Stimme zu wenig hat, hat *Bufs* zu viel. Wenigstens versteht er es nicht, seine reichen Mittel etwas sparsam und verständnisvoll zu verausgaben. Auf einer Opernbühne mag er ja mit der Fülle seines Organs grofsartig wirken, im Konzertsaal geht jedoch ein gut Teil feinerer Schattierung, tieferen Empfindens in ihr unter. Die Vorzüge der beiden genannten Künstler sieht man in dem dritten vereinigt, in Dr. *Kraus*. Männlich schöne Stimme paart sich bei ihm mit vornehmem Geschmack und verständnisvollem, tiefempfundenem Vortrag. Beschauliche, träumerische oder düstere Stücke sind sein eigenstes Feld.

Die Klavierspieler sind uns heuer merkwürdig ferngeblieben: um so reichlicher kamen die Geiger. Nur die hervorragendsten unter ihnen seien genannt. *Sarasate* bezauberte mit seinem unbeschreiblich süfsen Ton, den er namentlich in *Bruchs* Violinkonzert in seiner ganzen Schönheit erstrahlen liefs. *Burmester* brachte *Mendelssohn* mit dessen Violinkonzert ein würdiges Totenopfer und brillierte aufserdem in den »Hexentänzen« *v. Paganini*, die er sich durch Erweiterungen eigener Komposition noch erschwert hatte, mit seiner rein fabelhaften Technik. Professor *Auer* aus Petersburg spielte mit edlem Ton und klassischer Vortragskunst *Beethovens* wunderbares Violinkonzert. — Unter den gemischten Chor-Konzerten steht eine vorzügliche Aufführung von *Beethovens* gigantischer Missa in der Trinitatiskirche, veranstaltet vom Musikverein, obenan. Der Verein für klass. Kirchenmusik hatte das Programm seines Konzertes aus *Bach* und *Brahms* zusammengestellt. *Brahms'* Begräbnisgesang wirkte mächtig ergreifend. Als Solistin trat Frau Kammersängerin *Seubert-Hansen* auf und entzückte namentlich in drei geistlichen Liedern von *Bach*. Sie wufste bei diesen innigen, kindlich frommen Weisen ihre herrlichen Stimmmittel mit tiefster Innigkeit der Empfindung zu durchdringen und so eine wunderbare Wirkung zu erzielen. — Von Orchesterkompositionen brachten die Akademiekonzerte manches Neue und Interessante. Eine neue Suite von *Reznicek*, die uns der Autor vorführte, weist manch interessante Einzelheit in der Gestaltung und geschickt ausgearbeitete Orchestereffekte auf, erhebt sich aber zu keiner bedeutenden Gesamtwirkung. *Bizet* zehrt in seiner Ouverture »La Patrie« zu sehr an der Erinnerung an frühere Erzeugnisse seines Talentes. Sehr angesprochen hat dagegen eine (pastorale) Symphonie des Engländers *Cowen*. Der unstreitig begabte Komponist hat in dieser Schöpfung ein sehr anmutendes, stimmungsvolles Werk hingestellt, in dem das pastorale Element besonders glücklich zum Ausdruck gelangt. Von den pathetischen Partieen läfst sich das weniger sagen: sie reden keine sehr überzeugende Sprache, und häufige Unterbrechungen stören die Einheitlichkeit des Ganzen. Ein Trauermarsch von *Z. Fiebich* folgt mehr dem *Wagner*schen Vorbild und verlegt seinen Schwerpunkt auf das dramatische Gebiet, das er mit allen Mitteln moderner Instrumentierung beschreitet. *Tschaikowskys* »Hamletouverture« arbeitet mit den grellsten orchestralen Farben und ringt nach hochgespanntem dramatischem Ausdruck, den sie denn auch vollkommen heraus bringt, wogegen man eine schöne Melodie in ihr vergebens suchen wird. Th. H.

Altenburg. *Albert Beckers* bedeutsames Chorwerk, seine Messe in B moll, gelangte unter Kantor *Scheers* vortrefflicher Leitung zu erfolgreicher Aufführung.

Baden-Baden. Im 9. Abonnementskonzert trat Fräulein *Lulu Gmeiner* aus Berlin auf und zeigte sich als eine Liedersängerin ersten Ranges. Mit einer wunderbar edlen Stimme von dunkler Färbung und aufserordentlicher Modulationsfähigkeit verbindet sie den erlesensten Geschmack — eine Folge gründlicher musikalischer Bildung — der sie befähigt, die tiefe Innerlichkeit eines *Schumann* oder *Brahms* in ihrer ganzen Schönheit zu enthüllen.

Düsseldorf. *Gounods* geistl. Trilogie »Mors et vita« erlebte hier unter *Steinhauers* Leitung ihre erste »deutsche« Aufführung.

Wien. *Anton Bruckners* 5. Symphonie (B dur) wurde bei ihrer Aufführung hier mit stürmischem Beifall aufgenommen.

Besprechungen neuer Musikalien und Bücher über Musik.

Musikantengeschichten. Der Berührungspunkte zwischen Lehrerstand und Tonkunst sind von jeher gar viele, die Beziehungen zwischen beiden stets recht lebhafte gewesen. Eines der eigenartigsten und charaktervollsten Belegstücke für die Wechselwirkung zwischen den beiden und den Übergang vom einen in das andere dürfte aber in einem um die Weihnachtszeit (bei Eugen Diederichs in Leipzig) erschienenen Büchlein obigen Titels von *Karl Söhle* der musikalischen Welt geschenkt worden sein. »Musikantengeschichten«, wohlgemerkt — nicht »Musikalische Haus-Märchen«, so etwa, wie sie *Elise Polko* dermaleinst als Genre gepflegt hat! Es ist nicht fabuliert, was da in 5 besonderen Kapiteln: »Die Orgelweihe«, »Hannjochen«, »Das neue Violoncello«, »Der Heldentenor«, »Eroika« — in guter Beobachtung und prächtigem Lokalton anschaulich vorgetragen wird, es steckt der gesunde Kern des real Erlebten, individueller Stimmungen wie urpersönlichen Humors darinnen, wobei das »Musikalische« sozusagen nur den fachlichen Hintergrund, das spezifische Lebenselement, abgiebt zu den feinen Schilderungen, die in die Wahrheits-Poesie allgemein-menschlichen Lebens und typischer Entwickelung hinabtauchen. So bilden sie eigentlich eine seltsame Mischung, ein anheimelnd, bisher noch nicht weiter angebautes G r e n z gebiet zwischen phantasievoller Musikschriftstellerei und dichterisch geschauter Menschengestaltung, und eigentlich hätten sie darum auch zuerst in den »Grenzboten« stehen müssen — diese beschaulichen Erzählungen eines ehemaligen Volksschullehrers aus dem Lüneburgschen und jetzigen angesehenen Dresdner Musikschriftstellers, zumal sie der gehaltvollen altfränkischen Art eines *G. Keller* oder *Wilh. Raabe* nachschlagen und mehr den Spuren eines *Fritz Reuter* mit dem reichlich angewandten Platt folgen (wenn auch noch nicht völlig diese drei Vorbilder erreichen). Ihr Publikum wird deshalb auch nur um so gröfser, es wird vornehmlich im Thüringischen und in Niedersachsen zu suchen sein; denn diese Jugendeindrücke eines grundehrlichen und tiefbegeisterten, deutschen Hausmusikanten, diese Geschichten g a n z ohne alle Liebe oder Sentimentalität — d o r t sind sie selber zu Hause. Manches mag darin vielleicht etwas pointenlos erscheinen, reiht zu anspruchslos mehr das Post der Hergänge aneinander und verknotet vielleicht noch zu wenig das Propter wirklicher Daseinskonflikte; die »Orgelweihe« z. B. könnte durch einen (nicht ganz fernliegenden) Abschlufs tragischen Geschickes für den lieben alten Kantor an formeller Abrundung nach der gegebenen Anlage sicher nur gewinnen. Die Perle der Sammlung scheint uns jedenfalls das Schlufsstück zu sein: von dem Dorfschullehrer *Fritz Martens*, der eines Tages innerem Drange folgend zu Fufse nach der Provinzstadt pilgerte, um dort zum erstenmale *Beethovens* »Eroika«-Sinfonie in Orchesterwirkung, und nun gar unter einem *H. v. Bülow* zu hören, und der auf dem nächtlichen Heimwege sich zu dem Entschlusse, Musiker zu werden, an der Natur gleichsam mit seiner tiefergriffenen Seele hindurchringt. Das Technische der Ausführung des klassischen Meisterwerkes dürfte noch niemals mit solch' eindringlicher Beredsamkeit und dabei doch behaglich zugleich beschrieben worden sein! Sdl.

K a t e c h i s m e n, I l l u s t r i e r t e. Heft I: Kleine Instrumentationslehre. Heft V: Allgemeine Musiklehre. Heft VI: Klavierspiel. Heft VII: Gesangskunst. Heft VIII: Formenlehre (theoretischer Teil). Heft IX: Formenlehre (praktischer Teil). Leipzig, Verlag von Max Hesse.

Wir müssen es uns versagen, eine Übersicht über den reichen Inhalt der vorliegenden Katechismen zu geben. Mit Ausnahme von

Nr. 7 sind sämtliche Hefte von Dr. *Hugo Riemann* bearbeitet, dessen Name für Gründlichkeit und praktische Anordnung des Gebotenen bürgt. Unseren Lesern empfehlen wir besonders Heft VI, Klavierspiel, wo *Riemanns* Lehre über Dynamik, Agogik, Phrasen- und Motivbegrenzung u. s. w. in kurzer Darstellung niedergelegt ist. Auch die Gesanglehre, Heft VII, bearbeitet von *Richard Dannenberg*, enthält viel Treffliches. Als Tonbildner ist der Verfasser ein Anhänger *Müller-Brunows*. Wir haben uns seiner Zeit nicht für dessen Ton- und Stimmbildungslehren begeistern können, da sie jedoch auch heute noch verständnisvolle Verehrer hat, so mag sie auch ihre Vorzüge haben.

Kofsmaly, Karl: Sechs geistl. Lieder zum Gebrauch in Kirche und Schule für vierstimmigen gemischten Chor (ohne Begleitung). Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.

Der greise Meister, der namentlich als Musikschriftsteller einen bedeutenden Namen hat (Schlesisches Tonkünstlerlexikon, Über Richard Wagner etc.) zeigt sich hier als ein Komponist, dessen Werke man gern spielt und hört. Obwohl der alten Kontrapunktschule angehörend, halten sich seine Lieder doch durchaus fern von jeder Trockenheit und Steifheit, die Stimmen sind vielmehr lebendig und interessant geführt, ohne sich in Textverzerrungen zu ergehen. Durchaus homophon, aber schön ist das einfache »Leben — Sterben — so schwer«, recht dankbar der »Weihnachtsgrufs«, ergreifend sind Wort und Weise des Passionsliedes: »In jener letzten Nächte, da ich am Ölberg gebetet, war ich vom Blute gerötet, liefs es in Strömen für Dich! Weh, weh, und wer weifs, ob wohl je du auch nur denkest an mich?« Die Lieder verdienen alle Beachtung.

Rheinberger, Jos.: Messe für dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Leipzig, Forberg. Preis Part. u. St. 5 M.

Das Kyrie in Es dur zeigt des Meisters wundervolle Stimmführung, an der auch die Orgel durchaus polyphonen Anteil nimmt, das Gloria hat melodischen Flufs und eine schöne Steigerung im »Amen«. Das Credo (C dur) entspricht dem Ernste des Textes, der Eintritt des A dur pp. auf die Worte et incarnatus est ist ein feiner Zug des Komponisten. Die folgenden Abschnitte Sanktus (Es dur), Benedictus (As dur) und Agnus Dei (Es dur) stehen auf der Höhe der vorigen Nummern. De Ausführung der kurzen Messe ist leicht, dieselbe kann sowohl vom Chor als von 3 Solostimmen wirkungsvoll vorgetragen werden.

Filke, Max: Lobgesang zum Herrn. Für Männerchor mit Blechinstrumenten- und Paukenbegleitung ad. lib. komp. Op. 65. Leipzig, Forberg. Preis Part. u. St. 3 M.

Der Lobgesang ist durchaus würdig und schwungvoll gehalten, triviale Wendungen, die sich so leicht im Männerchorsatze einschleichen, sind vermieden. Die im Texte begründeten Tonmalereien und Kontraste sind aufs beste gelungen, gröfsere Schwierigkeiten bietet der Chor, den wir warm empfehlen dürfen, nicht.

Kriegshotten: Op. 12. Krönungspsalm für gem. Chor mit Klavierbegleitung. Quedlinburg, Vieweg.

Der Chor wird »wirken«, würde aber noch wirkungsvoller sein, wenn die Schlufsfuge aus mehr als einer Durchführung und einem kurzen Schlusse bestände. Das Thema ist zu bedeutend, um so kurz abgethan zu werden.

Palestrina: O admirabile commercium. Für den heutigen Chorgebrauch eingerichtet von *Mich. Haller*. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Es ist ein löbliches Unterfangen der Firma, aus dem Schatze ihrer Gesamtausgaben berühmter Meister einzelne Nummern herauszugeben, die sich am meisten dem Geschmacke der heutigen Zeit nähern, um sie dem modernen Konzerte und Gottesdienste zu gewinnen. Während die Gesamtausgaben fast nur dem Musiker und Musikgelehrten zu gute kommen, werden diese Nummern den Geschmack breiterer Schichten veredeln und zur Vertiefung des Musiklebens der Gegenwart wesentlich beitragen, was nicht hoch genug angeschlagen werden kann, denn ohne Frage mufs das raffinierte Suchen unserer modernen Tondichter nach äufserem Effekte und nach theatralischer Wirknng ihrer Werke ein Verflachen des gesamten Musikstils zur Folge haben, dem ein Zurückgreifen auf die edlen unvergänglichen Gebilde vergangener Jahrhunderte wirkungsvoll entgegen treten kann. Die vorliegende Motette ist für 5 Stimmen geschrieben und relativ leicht ausführbar.

Mestdagh: Fünf Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Klaviers. Ebenda.

Vor uns liegt nur eins dieser fünf »Nicht darum, dafs du ein Röslein bist«. Es ist nicht modern im obigen Sinne, nichtsdestoweniger ist es aber wunderschön, sehr gesanglich, ohne im mindesten gewöhnlich zu sein, einfach, trotz der vergezeichneten 6 b und verdient, recht viel gesungen zu werden.

Heller, St.: Klavierstücke. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

In dem Herausgeber dieser Stücke, *Germer*, haben bekanntlich die Klavierschüler einen neuen »Plagegeist« gefunden. Aber er versteht es, Sachen auszuwählen, die fördernd wirken, und namentlich in den vorliegenden *Heller*schen Stücken ist die Plage durch zum Teil reizende Musik sehr versüfst. Da dieselben auch noch hübsch in Unter-, Mittel- und Oberstufe geordnet sind, so dürfen wir sie empfehlen.

Armand: Bunte Reihe. 6 mittelschwere Vortragsstücke für Klavier. Op. 4. Ebenda.

Hübsche, nicht ohne Raffinement geschrieben, bestehen aus einem »graziösen« und einem »schwermütigen« Walzer, einer Ballade, einem Capriccietto, einer grotesken Fuge und einem Stück betitelt: »Im Nachen«, die nicht allzuanspruchsvollen Spielern Freude bereiten werden.

Klauwell, O.: Stimmungsbilder. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.

Obwohl der Opuszahl 1 nach zu beurteilen, die Stücke aus der Jugendzeit des Kölner Meisters stammen, so dürfen sie doch auch heute noch Anspruch auf Beachtung erheben, denn sie sind so innig empfunden und edel in der Ausführung, dafs man sie mit wirklichem Genusse spielt.

Weniger imponiert uns:

Schuppau: Legende. Leipzig, Breitkopf & Härtel,

obwohl wir mit einem günstigen Vorurteile wegen der früher erschienenen deutschen Tänze desselben Komponisten an dieselbe herantraten. Sie erscheint uns ohne melodischen Reiz und »harmonisch gesucht«.

Wagner, R.: Lyrische Stücke aus Lohengrin und Tristan u. Isolde.

Mozart: Sonaten. Op. 357, 358, 381, 497, 521.

Beethoven: Fidelio-Ouverture.

Reinecke: Deutscher Triumphmarsch.

Scharwenka: Tanz-Novelle. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Die ersten drei der obigen Werke sind zu bekannt und deren Autoren zu grofs, als dafs wir hier die Kompositionen an und für sich zu besprechen brauchten. Das Arrangement ist wirkungsvoll und empfehlenswert. Gleiches gilt von dem *Reinecke*schen Triumphmarsch. Die Tanz-Novelle von *Scharwenka* ist Originalkomposition zu 4 Händen, sehr hübsch und nett.

d'Altri Raffaele: Ländliche Bilder. II. Heft. Leipzig, Gebr. Hug.

Die Stücke: Spinnerlied, Waldlied, Fest im Dorf beanspruchen für die Primpartie nur den Umfang von 5 Tönen. Dafs sich innerhalb dieser Grenzen kein reiches Leben entwickeln kann, ist selbstverständlich. Trotzdem klingen aber die Stücke nicht übel und machen jungen Klavierbeflissenen jedenfalls Vergnügen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

II. Jahrgang.
1898.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 6.
Ausgegeben am 1. Juni 1898.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Julius Zellner.

Von **Hans Schmidkunz.**

Wenn irgend ein gewaltiger Neuerer in der Kunst von den ängstlichen Hütern des Gealterten niedergehalten und seinen Freunden die freie Verteidigungsrede erschwert wird, so wissen vielleicht der eine wie die anderen gar nicht recht die Gunst einer solchen Situation zu schätzen. Dem, der heute niedergehalten wird, gehört in wenigen Jahrzehnten oder Jahren ein grofser Teil des strittigen Landes. Unterdrückung und Hafs, die sich gegen ihn wenden, sind vor allem überhaupt etwas, das allein schon fördern kann; sie machen den Unterdrückten und Gehafsten jedenfalls zu einem Gegenstand des Interesses, sie zwingen die Welt, sich mit ihm zu beschäftigen, und veranlassen viele, ihn zu lieben — nicht aus Liebe zu ihm, sondern aus Groll, Eifersucht od. dgl. gegen die Partei der Unterdrücker und Hasser. Und noch eine Hauptsache: solche Neuerer treten wohl immer mit einer ganz bestimmten Flagge auf, mit einem Titel oder Schlagwort, mit einer bestimmten »Richtung«. Das erleichtert dem Publikum das Verständnis und Interesse ungemein: man weifs dann doch wenigstens, wohin man den Betreffenden einreihen oder wo man ihn unterbringen soll, man kann in der »Gesellschaft« sich an ein deutliches, wohlbekanntes und bereits vorgekautes Thema halten, an die Frage etwa nach der Programmmusik, oder nach dem Freilicht, oder nach dem Alltagsdialog auf der Bühne, u. dgl. m.

Auch der gegenteilige Fall ist nicht übel. Da sitzt z. B. auf den weichen Kissen einer alten Tradition einer beliebten Schule und einer selbstverständlichen Berühmtheit ein Epigone, emporgehalten von den bisher Tonangebenden; jedes Wort zu seinen Gunsten wird gern gehört, und jedes Wort von ihm, jede seiner Leistungen wird von dem gröfsten Teil der Mitwelt so gern wie leicht aufgenommen und verstanden, weil man dazu ganz und gar nicht umlernen mufs. Die unausbleibliche Entstehung einer radikalen Oppositionspartei steigert nun hinwider den Eifer der Alten, sei es auch nur aus Trotz gegen die »Gegner«. Das Schlagwort oder die Richtung fehlt auch nicht: beispielsweise die »absolute Musik«, oder die »Seele« oder — was beinahe unbezahlbar ist — die »Idee«.

Das alles spiegelt sich dann in der Litteratur wieder. Die Zeitungen und Zeitschriften wiederholen ihre politische Parteistellung als Kunstparteiung und interessieren sich für jeden Fall der einen wie der anderen Art deswegen, weil sich bereits das Publikum dafür interessiert. Natürlich: nach dem, wovon der Journalleser noch keine Ahnung hat, fragt er sein Blatt nicht; und die Anforderung an eine Zeitschrift, dem Publikum zu sagen, was es noch nicht weifs, es auf Lücken seines Interesses, auf bestehende Ungerechtigkeiten aufmerksam zu machen, ist doch ein all zu lächerliches Hirngespinst verbohrter Idealisten.

Wie nun, wenn es Künstler giebt, die weder zu der einen noch zu der anderen Art gehören — die weder gewaltige Neuerer noch auch Inhaber einer geheiligten Überlieferung sind — die unter keinem Titel des Streites unterzubringen sind, und die man also »nicht weifs, wohinthun« — die nun einmal nicht das Zeug haben, Mittelpunkt einer Clique oder auch nur einer Partei zu werden — und denen vor allem eine Hauptwaffe im Kampf ums Dasein fehlt: die Geschicklichkeit, »sich zu machen«, d. h. sich als interessante Persönlichkeit darzustellen: was dann? Dann mag ein solcher Künstler fern vom Parteilärm noch so Schönes schaffen, man kümmert sich nicht drum, hütet sich höchstens, etwas dawider zu reden, giebt dem Künstler nicht die ihm unentbehrliche Nahrung, die ihm aus dem Rapport mit seinem Publikum erwächst, giebt ihm auch sonst nicht das, was ein Künstler braucht; und wenn er dann selbstverständlicherweise hinter der höchsten Entfaltung zurückbleibt, so rechtfertigt man daraus die eigene Gleichgiltigkeit.

Für jegliche Kunstgeschichte sind solche Fälle äufserst lehrreich. Dieser Typus des Künstlers, der schlecht und recht Gutes schafft, ohne nach den Parteien zu fragen, und zugleich der Typus des Publikums, das mit ihm nichts anzufangen weifs, sollte recht genau studiert, jedes Beispiel dazu hochwillkommen geheifsen werden. Heute sind wir selbst in der Lage, unseren Lesern die Beschäftigung mit einem solchen Fall zuzumuten. Leider müssen sie schon so freundlich sein, auf einen bekannten wohlklingenden Namen zu verzichten und sich weder über *Richard Straufs,* noch über *Mascagni,* noch über *Brahms* die bereits vorhandenen Kenntnisse neu gruppieren lassen. Ja wir müssen sogar gleich von vornherein bitten, den Namen unseres Künstlers: *Julius Zellner,* sich genau anzusehen und einzuprägen; sonst ergeht es uns abermals so wie fast immer, wenn wir jemanden auf diesen Namen aufmerksam machen wollen, dafs wir nämlich verständnisinnig die Bemerkung zu hören bekommen: »... ah ... *Zellner* ... Musik zu ‚Faust' ... ja freilich ...«

Nein: *Julius Zellner* hat keine Faustmusik geschrieben. Auch charakteristisch! Schreibt man eine Musik zu einem berühmten Text, oder bringt man sich überhaupt in Verbindung mit einer Person oder Sache, die jedermann respektvoll hochhält, so hat man es schon viel leichter. Man wird dann wiederum leichter untergebracht. Und gerade jenes Kunststück kann *Julius Zellner* nun einmal ebenso schlecht, als er gut Musik machen kann; er läfst sich nicht unterbringen und nicht — weder von *Mendelssohn* noch von *Wagner* — unterkriegen, wenn er auch beide würdigt, und wenn er auch zeigt, dafs er von beiden lernen konnte, vielleicht vom einen mehr, vom andern weniger. Aber was ist es doch für ein schwaches Mittel, um sich berühmt zu machen, wenn man eine sogenannte Programmmusik, eine »symphonische Dichtung« in fünf Sätzen Namens »Melusine« schreibt, wie es *Zellner* gethan hat (Op. 16)?! Eine »symphonische Dichtung«, also schon nicht mehr reine Epigonenschule. Und gar in Erinnerung an einen Gemäldecyclus, an den von *Moritz Schwind.* Also — d. h. wenn man das Werk völlig mifsversteht — eine neue Kunstvermischung. Nein, da thun wir Alten nicht mit. Aber nun die Kehrseite. Eine Programmmusik mit Melodie — mit strenger, gegenüber den heute beliebten Konglomeraten für *Zellner* überhaupt charakteristischer Einheitlichkeit — ohne Zerhackung in schildernde Details — nicht da ein Plätschern und dort ein Vogelruf, sondern ein geschlossenes Durchführen der Darstellung und Stimmung — keine Kunst des Geistreichseins, sondern vor allem schlecht und recht ein Wohlklang — eine Anmut wie die *Mendelssohns* und ohne Entlehnungen doch eine Übereinstimmung mit ihm in den Ausdrucksmitteln: was für eine moderne Parteisache sollte sich daraus machen lassen?!

Gefallen hat das Stück bei seinen seinerzeitigen Aufführungen in Wien sehr; die Klaviertranspositionen sind jedenfalls ein empfehlenswertes Spielmaterial. Unter ihnen möchten wir das Duo für zwei Pianoforte hervorheben, zu dem der Komponist die wichtigeren Bestandteile des Werks verarbeitet hat. Auch einen Hochzeitsmarsch (Op. 31) finden wir ebenso in mehreren Klavierübertragungen wieder. Die Aufmerksamkeit auf den sehr vernachlässigten Zweig des Vierhändigspielens auf zwei Klavieren, der so viel feinere Wirkungen bietet als das unter dem Gegensatz zwischen Hoch und Tief leidende Vierhändigspiel auf Einem Klavier, veranlafste den Komponisten zu dem Versuch, *Beethovens* »Kreutzer-Sonate« für Klavier und Violine (Op. 47) ebenfalls für 2 Klaviere einzurichten; namentlich in den Variationen des Andantes bewährte sich durch das feine Ineinanderarbeiten der — hier natürlich voller gestalteten — Stimmen der Versuch trefflich. Auch ein, entsprechend virtuoses, Klavierkonzert in Esdur (Op. 12) ist ebenfalls in dieser Form vorhanden.

Unter den ursprünglichen Klavierkompositionen *Zellners* finden sich einige, auf die man gegenüber der stets widerkehrenden bangen Frage nach leichten gefälligen Klavierstücken mit Freude hinweisen kann. Obenan steht hier ein vierhändiges Werk, das die etwa seit *Schubert* nicht eben sehr gepflegte Litteratur der kunstmäfsigen Tanzstücke glücklich bereichert: die »Drei deutschen Tänze« (Op. 39). Die freudig gehobene Stimmung, in die sie die Zuhörer versetzen, macht dieses Stück zu einer um so dankbareren Vortragspièce, als wir ja an vierhändigen Originalkompositionen überhaupt keinen Überflufs haben. Von *Zellners* Zweihändigem sind jedenfalls die »Zwölf Klavierstücke« (Op. 35) in erster Reihe zu nennen; liebenswürdige Stimmungsstücke, wenn auch nicht alle gleichwertig; sieben

davon durch *Friedrich Hermann* für Violine und Klavier übertragen. Auch die »Impromptus« (Op. 21) sind gute Vortragsstücke. Die übrigen zwei- und vierhändigen Klavierkompositionen *Zellners* übergehen wir lieber, teils um uns selber nicht zu sehr mit Aufzählungen zu belasten, teils weil sie, zumeist aus früherer Zeit stammend, nicht immer die volle Höhe des Meisters zeigen.

Auf dieser vollen Höhe steht er als Symphoniker. Was ist nicht schon über die Symphonie seit *Beethoven* gesagt und erläutert, an Klagen und an Lobsprüchen verschwendet worden! *Zellners* Name findet dabei nicht einmal seinen Platz neben solchen, denen seine Leistungen mindestens gleichkommen. Veröffentlicht sind — abgesehen von einer »Sinfonietta« (Op. 26), die für Dilettantenorchester zu empfehlen ist — nur zwei: die erste in F-Dur (Op. 7) und die dritte in B-Dur (Op. 44). In unseren bloſsen Textzeilen läſst sich natürlich kein rechtes Bild von ihnen geben. Eine durchaus edle und kräftige, kaum in den langsamen Sätzen ans allzu Sentimentale streifende Komposition, die wohl jeden urteilsfähigen Zuhörer zu entschiedenster Anerkennung nötigt; eine ohne Übertreibungen gut moderne Instrumentierung mit einem reichhaltigen Ineinanderarbeiten der Stimmen und einem wirkungsreichen Benützen der verschiedenen Klangfarben; ein lebhaft packender und stark markierter — ähnlich wie bei *Schumann* gern synkopierter — Rhythmus, der namentlich die Scherzi, noch gehoben durch weich melodische Trios, zu besonders sympathischen Stücken macht; endlich eine ausgesprochen melodiöse, oft ähnlich wie bei *Volkmann* weitausgreifende und selten kurzatmig geratene Gestaltung der Motive: das alles macht diese Symphonien zu Werken, deren Vernachlässigung in den Programmen unserer Orchesterkonzerte um so bedauerlicher und verwunderlicher ist, als sie in jedem Sinn dankbare und des Erfolgs sichere Stücke sind. Ihre vierhändige Bearbeitung zeichnet sich nicht nur durch bequeme Spielbarkeit, sondern auch durch eine übersichtliche Andeutung der Instrumentierung aus.

Und ihre äuſseren Schicksale? Man wird diese Schicksale wohl am besten im Zusammenhang mit des Meisters eigenem Lebensweg verstehn.

Er ist geboren 1832 zu Wien als Sohn eines Handelsspediteurs; die Mutter, sehr musikbegabt, wenngleich gar nicht ausgebildet, wirkte viel auf den Sohn ein. Seine eigene schon früh ersichtliche musikalische Begabung bewog die Eltern, ihn entsprechend unterrichten zu lassen. Leider gestatteten die pekuniären Verhältnisse nicht, einen der damals seltenen und kostbaren Lehrer zu halten, und so war der Unterricht nur sehr mittelmäſsig. Später besuchte der Knabe die Realschule und kam in dieser Zeit in das Haus des kunstsinnigen Professors *Neumann* vom Polytechnikum zu Wien. In diesem Haus hatte einst *Schubert* viel verkehrt; seine deutsche Messe ist nach Texten *Neumanns* komponiert. So herrschten dort die alten Traditionen klassischer Kunst, und dort faſste denn auch *Zellner* den endgiltigen Entschluſs, sich ganz der Musik zu widmen. Zunächst freilich bezog er das Polytechnikum in Wien; indessen wurde sein Studium durch die Ereignisse des Jahres 1848 jäh unterbrochen. Gerade darin sah er den günstigen Augenblick für die Erfüllung seines Willens, Musiker zu werden; er widmete sich vorläufig ganz der Musik. Allein seine Familie war dagegen, und so muſste er zwei Jahre lang die Qualen eines ihm aufgedrängten Berufes ertragen und in einem Handelshaus als Praktikant niedere Dienste thun. Endlich war es nicht mehr möglich, das Joch zu ertragen, und nach schweren Kämpfen — im 19. Lebensjahr — wurde sein Wille erfüllt. Der damals bekannte Musiker *Fischhof*, ein besonderer Kenner *Bachs*, Professor am Wiener Konservatorium, wies ihn an einen klassisch gebildeten und gediegenen Lehrer, *Josef Lang*. Unter seiner Leitung machte *Zellner* binnen einigen Jahren solche Fortschritte im Klavierspiel und in der Komposition, daſs er im Stande war, sich seine eigene Existenz zu schaffen.

Aus dieser Zeit stammen seine ersten Kompositionsversuche. Nach einigen weiteren Jahren wagte er, mit Kammermusik vor die Öffentlichkeit zu treten. Im Salon des kunstsinnigen Verlegers *Carl Haslinger* wurden eine Cellosonate und ein Klaviertrio aufgeführt, gefielen sehr und machten den jungen Künstler mit vielen der damaligen namhaften Musiker bekannt. Die in jener Zeit für die Entfaltung des Musiklebens in Wien so bedeutungsvolle Quartettgesellschaft *Hellmesberger* brachte mit Erfolg ein Klavierquartett. Nach verschiedenen ähnlichen Leistungen kam dann jene erste Symphonie und wurde 1871 in Wien von den Philharmonikern unter *Otto Dessoff* aufgeführt. Der Erfolg war groſs, der Komponist wurde ein Liebling der philharmonischen Konzerte, sein Name in weiteren Kreisen bekannt, seine Symphonie auch im deutschen Reich mehrmals gespielt.

Eine zweite Symphonie, in Esdur, schloſs sich, ebenso wie jenes (noch 1892 wiederholte) Melusinenwerk, den ersten Erfolgen an. Allein im Jahre 1875 ging *Dessoff* weg, nach Karlsruhe und dann nach Frankfurt am Main. Damit kam eine anderweitige Strömung in die Wiener Musikwelt; unser Komponist, keiner Partei angehörig und von edler Unfähigkeit, sich herrschenden Faktoren gefällig zu machen, muſste von nun an fast ganz darauf verzichten, seine anderen Orchesterwerke zu Gehör zu bringen. Die zweite Symphonie blieb unveröffentlicht; nur eine spätere, die schon erwähnte dritte in Bdur, kam 1886 heraus und 1889 zu München in einem Konzert der Königlichen Akademie zur Aufführung — auf private Anregung hin. Das Publikum hatte seine helle Freude an dem Werk und interessierte sich anscheinend lebhaft für den ihm noch so unbekannten Komponisten. Für eine Anknüpfung an dieses Interesse sorgte aber niemand, weder die Akademieleitung selber, der eine Fortsetzung dieser für sie doch dankbaren Aufgabe zugemutet wurde (durch Vorlegung einer neuen, vierten Symphonie in Dmoll), noch die dortigen Kammermusik-Gesellschaften, denen ebenfalls Gelegenheit zu einer solchen Erweiterung ihres Repertoirs geboten wurde, noch auch die Tageskritik, deren Zurückhaltung doch wenigstens die Achtung vor dem Werk nicht verleugnen konnte.

So kam in *Zellner*s künstlerischem Gang das Stadium des Komponisten für Kammermusik, und hier errang er besonders seit 1890 zahlreiche, wenngleich naturgemäſs mehr intimere Erfolge, darunter namentlich den Beethovenpreis (1889) durch sein, auch noch ungedrucktes Klavierquintett und Preise des Wiener Tonkünstlervereins für andere Werke. Wir möchten zunächst aufmerksam machen, daſs die Reihe seiner Kammermusikschöpfungen bedeutende Fortschritte aufweist und darum die älteren Stücke weniger geeignet sind, den Künstler so schätzen zu lassen, wie er schlieſslich in der Musikgeschichte vor uns steht; manches davon verliert sich ins sogenannte »Formelle«, durch ein etwas einförmiges Fortspinnen der nämlichen Motive und durch ein reichliches Figuren- und Passagenwerk, das bei *Zellner* überhaupt für manchen Geschmack zu stark hervortreten mag.

Von seinen beiden veröffentlichten Violinsonaten ist die erste (Ddur, Op. 20) zwar sehr melodiös und wirkungsvoll, vielleicht sogar populärer als die zweite (Dmoll, Op. 30); indessen möchten wir die Schätzung dieses gediegeneren Werks, sowie die Aufmerksamkeit auf eine noch ungedruckte jüngste Violinsonate nicht durch jenes Werk beeinträchtigen lassen. Ähnlich steht es mit der zweiten Cellosonate (Dmoll, Op. 22). Auch von den Klaviertrios dürfen

wir wohl erst ein späteres Paar, dieses aber mit ganz besonderer Anerkennung, in den Vordergrund stellen. Das eine von ihnen ist ein Trio mit Viola (nötigenfalls mit Cello), bereichert also wieder eine der vernachlässigteren Spalten der Musiklitteratur (Cis moll, Op. 46). Wieder der fast stürmische Zug *Zellners*, ohne Verletzung der Klangschönheit, im ersten Satz; ein tief melodiöses Thema mit feinsinnigen und abwechslungsreichen Variationen (die überhaupt eine starke Seite von *Zellner* sind) als zweiter; und zum Ersatz des diesmal fehlenden Scherzos ein besonders leichtfüfsiges Finale. Viersätzig ist dagegen das andere Trio (A dur), ein preisgekröntes Werk; all sein Reichtum an sympathischen Motiven und an Frühlingsstimmung hat ihm noch nicht zur Veröffentlichung verholfen. Besonders beliebt geworden ist das als Op. 23 veröffentlichte Klavierquartett in C moll, während hinwider ein jüngeres in B dur (Op. 28) ungedruckt blieb.

Von den ca. 5 Streichquartetten erschien ein 1887 preisgekröntes in D moll (Op. 34) und ein besonders merkwürdiges Stück (A moll, Op. 33): Variationen über ein Thema von *J. Seb. Bach*, das schon bei diesem selbst eine »Aria variata« (für Klavier) bildete; man lasse sich den Vergleich zwischen der einstigen und der jetzigen Variationenkunst nicht entgehen. Von diesem Stück kam auch eine vierhändige Bearbeitung; wir möchten diese sowie das Original als eine der ernstesten und vornehmsten, dabei doch auch ansprechendsten Tonschöpfungen den Quartettisten wie den Klavierspielern ans Herz legen. Andere Streichquartette sind wiederum ungedruckt; eines davon, aus dem Jahr 1892 (H moll) hält der Komponist selbst für sein gelungenstes Kammermusikwerk. Unter dem Sonstigen aus dieser Gruppe seien ein Streichquintett, ein Sextett (Op. 32) und ein, ebenfalls neueres, Octett für 3 Bläser und 5 Streicher hervorgehoben. Alles ebenfalls nur Manuskript, trotz der guten Verwendbarkeit solcher Werke für unsere Hochflut von Konzerten.

Am meisten dürfen wir diesen Mangel wenigstens in praktischem Interesse bedauern gegenüber einem Violinkonzert mit Orchester, das den Virtuosenbedürfnissen ohne Verletzung des künstlerischen Ernstes entgegenkommt und also ein Gebiet bereichert, auf dem man sich zumeist im Ausgefahrensten bewegt. Wie sehr gerade angesichts der Werke *Zellners* Angebot und Nachfrage an einander vorbeigehen, das dürfte zu den tragikomischesten Merkwürdigkeiten des modernen Musiklebens gehören.

Die Kompositionen unseres Meisters erfordern mit den wenigen früher angedeuteten Ausnahmen gut gerüstete Spieler, wenngleich sie niemals einem leeren Virtuosentum nachgeben, und wenngleich die einzelnen Stimmen anerkannterweise den Anforderungen des einzelnen Instrumentes gut angepafst sind. Namentlich werden sich die Kammermusikspieler eines vollendet milden Tones und einer exakten Reinlichkeit zu befleifsigen haben. Denn *Zellners* Musik, hoch über »Melodie mit Begleitung« stehend, arbeitet die einzelnen Stimmen so kunstvoll in einander, dafs eine mangelhafte Ausführung einen mifstönenden Wirrwarr erzeugt.

Dazu kommt noch ein Umstand, der insbesondere zu der naheliegenden Vergleichung *Zellners* mit *Brahms* gehört. Seine Kompositionen entbehren niemals dessen, was zunächst doch in der Musik anscheinend selbstverständlich ist, aber nicht blofs von minderwertigen Komponisten und selbst von *Beethoven* in einigen seiner letzten Schöpfungen (niemals von *Mozart*) häufig vernachlässigt wird: wir meinen den Wohlklang. Wie viele Kompositionen sind bewunderungswürdig, geistreich, erhaben, meisterhaft in der Durchführung — aber es fehlt ein letztes, es fehlt die Wärme, die zum Gemüt geht, und dazu gehört vor allem die schöne Klangwirkung. Allerdings ist diese auch manchen Kompositionen eigen, die hinwider nicht viel mehr an sich haben. Aber eine tüchtige Meisterleistung mit euphonischer Vollendung ist selten, und diese Verbindung vor allem macht *Zellners* Werke grofs und zu einer bleibenden Bereicherung der Musikgeschichte trotz des Umstandes, dafs sie keine »neue Richtung« eingeführt haben.

Das Verhältnis zwischen *Zellner* und *Brahms* ist auch im Äufseren charakteristisch. Die edle, hingebende Persönlichkeit von *Brahms* in allen Ehren; und dafs er seinen Kollegen, nicht zuletzt eben diesem, mit aller Bereitwilligkeit und mit Einsetzung seiner Macht freundlich entgegengekommen ist, sei ausdrücklich anerkannt. Aber hätte in den letzten Jahrzehnten zu Wien nicht ein so trauriges Parteitreiben geherrscht, hätten nicht Parteigänger von *Brahms* diesen selbst erniedrigt — auch durch sehr deplacierte Veröffentlichungen von Briefen an ihn und zuletzt durch posthume Briefe von ihm: es wäre der Musik besser gedient worden. Inmitten eines solchen Treibens, das an jeden die Anforderung stellte, für *Wagner* oder für *Brahms* seinen Stimmzettel ebenso abzugeben wie für einen liberalen oder konservativen Abgeordneten, war für den »Dritten«, der nichts bedeutete als sich selber, kein Platz. Und dazu diese schlichte, ehrgeizlose, bürgerlich bescheidene und dabei doch im Künstlertum empfindliche Persönlichkeit mit den glatten Haaren und den zahlreichen Klavierstunden und Kindern; dieser Mann, der das »Streben« so gar nicht kennt, der für eine öffentliche Stellung aber auch gar nicht geschaffen ist, der keine Abenteuer, keine »Geschichten« hatte, der wohl niemals jemandem eine Partitur an den Kopf geworfen hat, der wenig aus seiner Vaterstadt wegkam; ein Klavierspieler endlich, dessen Kunst durch scharfe Reinlichkeit seiner sicheren Technik und zugleich durch eine fast überirdische Zartheit seines milden aber auch vollen Anschlags einen herzerfreuenden Gegensatz zu allem Derben und Blendenden und »Akademischen« bildet und der grofsen Masse ebensowenig als hinwider dem kenntnisreichen Liebhaber viel bietet, und der die Technik des »Konzertreisens« nicht versteht: wer das Publikum so schlecht behandelt, den läfst es allerdings links liegen.

Und doch haben seine Schöpfungen auch genug von dem, was selbst andere als spezielle Musiker- und Musikhabitué-Kreise befriedigen kann. Nur auf eine Kleinigkeit, aber eine charakteristische, sei aufmerksam gemacht. Bekanntlich hat das Marionettenspiel einst bessere Tage gesehn als heute, und nur mehr der »Kaspar« auf den Jahrmärkten, dann vereinzelte gute Puppentheater sowie manche litterarische und kunstpädagogische Anregungen weisen noch auf diese eigenartige kleine Kunst hin. Nun wurde *Zellner* mit einem »Kasperldrama« bekannt, das einer seiner Freunde unter dem Titel »Der

Wasserkaspar« gedichtet hatte, und schrieb auf dessen Wunsch eine entsprechende Musik dazu. Die Anspruchslosigkeit dieser Leistung bestätigt wieder einmal den alten Satz: »In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.« Wie da die jeweilige dem Kindesleben und der Kindesphantasie entnommene Situation musikalisch getroffen, wie nicht mehr und nicht weniger gegeben ist als gerade für den betreffenden Zweck gehört, und welche Melodienkunst in diesen kleinen Klavierstückchen, die schon als solche allein eine erwünschte Gabe für Musikfreunde wären, entfaltet ist: das alles sollte durch eine Veröffentlichung dieses ebenfalls auch noch ungedruckten Manuskripts klar gemacht werden. Leider war es nicht möglich, dem Text, der zu Weihnachten 1898 in einem Sammelwerk für Kinder (bei A. Langen, München) erscheinen soll, die Komposition beizugeben. Aber auch ohne den Text oder mit einer blofsen Andeutung dieses wäre die Musik würdig, der Öffentlichkeit anvertraut zu werden.

Und ebenso könnten die grofsen Werke *Zellners*, dessen eigenes weiteres Schaffen allerdings durch den Beruf eines — mit Recht — beliebten Klavierlehrers und durch die mangelnde Anerkennung und Berührung mit dem öffentlichen Musikleben beeinträchtigt wird, noch auf lange hinaus allerorten sich neue Freunde erwerben. In Berlin, Brünn, Laibach, Leipzig (wo noch vor wenigen Jahren wieder das D-moll-Quartett kam), München, Prag, Rotterdam (»Melusine«) und Triest hat man sich bereits seit längerem des, in Wien allein etwas näher bekannten, Künstlers durch einzelne Aufführungen angenommen; und wenn einmal die Fachpresse zu einem Urteil über ihn Gelegenheit findet, dann ist es wohl wieder das der Überraschung, etwas so Erfreuliches »entdeckt« zu haben. Aber nun verzeichnet z. B. die Liste des »Allgemeinen Deutschen Musiker-Kalenders« über »die in der Konzert-Saison 1896/97 zur öffentlichen Aufführung gelangten Werke der Instrumental- und Vokal-Musik« nicht ein einziges Werk von *Zellner*. Der gut geführte Katalog der musikalischen Abteilung in der Staatsbibliothek zu München führt nicht wenige *Brahms* und *Bruckner*, von *Zellner* nicht Ein Werk an.

Andere Künstler erleichtern auch ihren litterarischen Vertretern die Verteidigung durch eigenes Erläutern dessen, was sie wollen und was sie sind. *Zellner* ist einer von denen, die sich nicht kommentieren; er stellt seine Schöpfungen vor uns hin, und damit genug. Aussprüche über Kunst, satirische Bemerkungen über Kollegen, über Tagesfragen, und was sonst alles den obligaten Bafs vieler Komponisten bildet, das fehlt bei ihm fast völlig. Eine einzige kleine Selbsterläuterung dieses Tonkünstlers ist dem Verfasser vorliegender Zeilen bekannt geworden. Bei Übersendung des Violatrios an einen Freund schrieb er: »Mir ist das Gute und auch das Minderwertige daran wohl bekannt, aber über die Grenzen der gegebenen Begabung hinaus habe ich nie gestrebt. Ich habe bei allem, was ich schrieb, immer zuerst die Schönheit zum Ziele gehabt; wo mir dies nicht gelang zu erreichen, habe ich das oft schon fast vollendete den finsteren Mächten überantwortet.«

Man könnte vielleicht für den Mangel an voller Anerkennung den Umstand als Entschuldigung betonen, dafs *Zellner* nur Instrumentalkomponist sei. In der That ist sein musikalisches Vorstellen, trotz alles Stimmungsgehalts, das rein instrumentale der sogenannten »absoluten« Musik; die besonderen Rücksichten auf die Singstimmen fühlt er für sich zu sehr als eine Beschränkung, um seine so durchaus musikalische Phantasie häufiger in diese Richtung zu lenken. Immerhin liegen auch von ihm Vokalwerke vor: die »Wasserfee«, ein Chorwerk mit Orchester oder Pianoforte (Op. 24), »Vier Lieder« a capella (Op. 29) und aus neuerer Zeit zweistimmige Lieder für Frauenstimmen. Allein wenn auch unsere Zeit für die reine Instrumentalmusik nicht günstig sein mag[1]), so ist es doch vom Publikum und seinen Vertretern nicht nur eine Ungerechtigkeit gegen den Symphoniker und Kammermusiker *Zellner*, sondern auch gegen sich selber, inmitten des meist so wenig befriedigenden neuen Konzertmaterials, das jetzt geboten wird, das Bessere unverwertet zu lassen.

Auch schwer zugänglich sind seine Kompositionen keineswegs. Nach langjährigen typischen Schicksalen bei verschiedenen gutgesinnten, aber für seinen Wert nicht zureichenden Verlegern hat jetzt eine jüngere Kraft (Max Brockhaus in Leipzig) die meisten bisherigen Veröffentlichungen an sich genommen und durch ein oder das andere Neue ergänzt. An Güte der Ausstattung ist allerdings seit langem nichts versäumt worden, und so läfst sich denn für jede gröfsere Musikbibliothek ein vollständiger Satz seiner Werke und für jede kleinere Haussammlung eine, den verschiedenen Bedürfnissen leicht anzupassende, Gruppe daraus mit gutem Gewissen empfehlen.

Möge denn auch diesem Künstler, der weder in seinen Anfängen das Glück einer begeisterten Kritik von *Schumann* noch in seiner Reife das Glück — oder Unglück — der Warmhaltung durch einen für ihn arbeitenden Musikreferenten erfahren hat, bald gegeben werden, was sein ist: sein Rang unter den ersten Künstlern und unter den ersten Beispielen für den Typus derer, die die Welt nicht »unterbringt«.

---

[1]) ? Die Red.

Brahms' Klaviermusik fürs Haus.

Von **Dr. Wilibald Nagel.**

Sie sagen: das muthet mich nicht an!
Und meinen, sie hätten's abgethan.
Goethe.

Der Streit der Parteien um *Brahms* ist auch, nachdem man dem grofsen Künstler und edlen Menschen die letzte, enge Wohnung bereitet, nicht verstummt. Noch immer liebt man es, in gewisser Weise zwischen ihm und *Wagner* Parallelen ziehen zu wollen, ein Unternehmen, das sich schlechterdings nicht durchführen läfst, wie für jeden, der das Lebenswerk beider Männer übersieht, ohne weiteres klar sein sollte. Und geschieht das nicht, so erheben wenigstens gewisse Kreise in dem Augenblicke, da jemand Brahms lobt oder, wie jüngst die treffliche Meininger Hofkapelle, Konzerte zu einem Ehrenstein für den grofsen Toten veranstaltet, entrüsteten Protest, weil — für Wagner noch kein Denkmal errichtet sei! Ein solcher Schmerzensruf war vor kurzem noch in einem Berliner Blatte zu lesen. *Habeant sibi* .... Der tiefere Grund für derlei Gebaren kann kein anderer sein, als dafs »man« Brahms auch jetzt noch nicht verzeihen kann, dafs seine wahrhaft vornehme Natur jede Einmischung in das ekle Gezänk des Tages, das mit dem Brusttone sogenannter ästhetischer Überzeugung, mit Ellbogenstöfsen und Faustschlägen gegen jede abweichende Meinung vorgieng, in tiefster Seele verhafst war. Brahms selbst kannte, um das nebenbei zu betonen, Wagner besser als sie alle, die nicht müde werden, an ihm ihr Mütchen zu kühlen. Wir wissen das aus den Erinnerungen, mit denen jüngst *Claus Groth* des verstorbenen Freundes gedachte.

Man begegnet seinen Klavierwerken nicht eben häufig in den kleinen Familien-Bibliotheken; das erklärt sich einmal daraus, dafs ihr Preis ein recht hoher ist; dann ist aber auch das Publikum durch die beständigen Vorwürfe, welche Brahms' Musik gemacht worden, eingeschüchtert, und endlich entspricht es ja vollständig dem kribbligen, hastigen, nervösen Gethue unserer Zeit, nur mit den stärksten Mitteln auf sich wirken zu lassen, nur das voll anzuerkennen, was entweder frivol ist oder mit abenteuerlichen Lappen geputzt auftritt, die so geschickt drapiert sind, dafs man dahinter wer weifs was, vielleicht sogar den tiefsinnigsten Tiefsinn wittern kann!

Wer sich Brahms einmal vorurteilsfrei hingegeben hat, den läfst er nicht mehr los. Es ist nicht nur das Kennzeichen wirklich guter Werke der schönen Litteratur, dafs sie eine mehrmalige Prüfung aushalten; wer Brahms lieben lernen, in ihm und seiner Kunst den tröstenden und erhebenden Freund finden will, der mufs oft bei ihm anklopfen, aber jedesmal öffnen sich dann auch neue Thüren, durch die der unerschöpfliche Strom der von tiefster Empfindung getragenen Melodieen und sattester Harmonieenfülle unwiderstehlich auf den Hörer eindringt.

Eine Reihe von Werken möchte ich aus der langen Reihe von Kompositionen des grofsen Meisters hervorheben, von welchen ich überzeugt bin, dafs sie über kurz oder lang in jedem Hause ertönen werden, in dem die Kunst eine Freistätte besitzt, in dem der Sinn für das wahrhaft Gute und Schöne nicht getrübt ist. Denn gerade das, was wir von der Hausmusik verlangen, dafs sie die Hörer, je mehr sie gepflegt wird, desto inniger in ihren Bann schliefse, gerade das sehen wir in den Klavierwerken von Brahms aufs herrlichste erfüllt. Es kommt dazu, dafs unendlich vieles von dem, was seinem Geist entsprungen, nicht in den Konzertsaal hinein pafst oder an der Wirkung einbüfst, die ihm im kleinen intimen Raume sicher ist. Brahms steht in dieser Beziehung durchaus nicht vereinzelt da: wer je eine Palestrina'sche Messe in ihrer demantklaren Reinheit beim Scheine elektrischen Lichtes gehört hat und dann in den ernsten, vom Tagesleben abgeschlossenen Hallen der Münchener Hofkirche, der wird den immensen Unterschied der Wirkungsfähigkeit derselben Musik voll erkannt haben und keinen Augenblick im Zweifel sein, welcher Stätte er den Vorzug zu geben hat.

Auf alle Klavierschöpfungen des Meisters einzugehen, ist an dieser Stelle ebenso unangebracht wie dies eine ausführliche Analyse sein würde. Wir lassen also die Kammermusik und die Klavierkonzerte aufser Betracht; ebenso mögen die Studien und Bearbeitungen übergangen werden. Es bleiben die Sonaten, die Variationenwerke und die kleineren Klavierstücke übrig. Ich will versuchen, die, welche Brahms nicht oder nicht genügend kennen, in seine Ideenwelt einzuführen, so, wie sie sich mir selbst erschlossen und, damit der unmittelbare praktische Zweck nicht fehle, bei den einzelnen Werken Metronombezeichnungen angeben, welche selbstverständlich nicht verbindlich sein können.

Man hat es oft hören müssen, dafs es verwunderlich erscheine, wie Brahms nach den gewaltigen, titanenhaften Anfängen, als welche sich seine 3 Sonaten darstellen, später mehr und mehr von grofsen Gebilden für das Klavier zurückgekommen sei, wie er sich, nachdem er noch die beiden Klavierkonzerte und das riesige Variationenwerk geschrieben, darauf beschränkt habe, dem Flügel nur noch gelegentlich wenig umfangreiche Arbeiten zu schenken. Eine Stimme in einer angesehenen Zeitschrift sprach sogar von Brahms letzten Schöpfungen fürs Klavier als von »Spänen« ... Es ist müfsig und auch überflüssig, dergleichen

Fragen aufzuwerfen; da er die Sonatenform als solche noch in seiner letzten Schaffensperiode pflegte, so kann der Grund nur der sein, dafs ihm die ausschliefsliche Klaviertonfarbe nicht mehr für grofse cyklische Werke genügte. Wer nun aber urteilt: weil Brahms anfänglich grofse Sonaten, schliefslich nur noch kleinere Sachen fürs Klavier schrieb, müssen diese letzteren unbedeutend sein, der erweist sich als Kritiker mit der Elle, abgesehen davon, dafs seine Logik bedenklich hapert. Der Standpunkt, der sich hier kundgiebt, ist ja modern, aber darum doch noch nicht richtig; viele unserer Tagesgröfsen und solche, die das gerne sein möchten, teilen ihn: Herr X. beginnt mit einem womöglich selbstgedichteten Musikdrama seine Laufbahn, weil ja sonst das Auftreten keinen Effekt machen würde, und schreibt er dann später mal gelegentlich »nur« ein Lied, — nun, dann ist man allerdings meist berechtigt, zu sagen, dafs ein Span — los sei . . .

Brahms' Sonaten werden schwerlich jemals einen dauernden Platz in der Hausmusik einnehmen; sie sind sehr umfangreich und vor allen Dingen in technischer Beziehung überaus schwer. Doch erschliefsen sie sich dem Verständnisse teilweise leichter als die kleineren Werke. Um so wunderbarer mufs es scheinen, dafs die ernsten Pianisten ihnen so ganz aus dem Wege gehen. Aufsehen ist mit ihnen freilich nicht zu erregen, wohl aber wecken sie die tiefste Teilnahme der Kunstverständigen. Das hat der unvergefsliche *Bülow* bewiesen! Wer ist, da er der Natur den letzten Zoll gezahlt, noch aufgetreten, selbstlos und uneigennützig genug, das Publikum für die Kunst zu erziehen? Neben ihm, dem lauteren, echten Hohenpriester, wird man nur noch *Joachim* nennen dürfen, dem Brahms es verdankt, dafs sich für sein wundervolles Violinkonzert so verhältnismäfsig rasch eine grofse Gemeinde zusammenfand.

Wie den Sonaten wird es den Variationen ergehen; im ganzen sind sie von Durchschnittsdilettanten nicht zu bewältigen, am leichtesten lassen sich vielleicht die über das schöne Sätzchen in Fismoll spielen, welches *Schumann* seinen »Bunten Blättern« einreihte. Wer aber den grofsen Meister ganz kennen lernen will, der mufs sich in seine Variationen vertiefen. Gleich *Beethoven* hat er diese Form mit Vorliebe gepflegt, in ihnen nicht nur die subtilsten kontrapunktischen Künste angewandt, sondern auch wahrhafte Wundergebilde rhythmischer Kombination und vielseitigster Ausgestaltung seiner thematischen Motive geschaffen.

Nicht als ob die Stücke, deren Aufzählung und Besprechung uns nunmehr eine kleine Weile beschäftigen wird, so sehr viel leichter wären als die soeben kurz angeführten, welche wir als für den eisernen Besitzstand der deutschen Hausmusik im ganzen für ungeeignet resp. nicht immer geeignet erklären mufsten! Es ist das mit nichten der Fall: einzelne sind sogar sehr schwer zu spielen, aber gerade weil die Werke meist wenig umfangreich sind, wird der Sieg über sie dem technisch genügend geschulten Spieler ziemlich rasch winken. Eigentlich leichtes im Sinne von technisch-unschwerem hat Brahms überhaupt nicht geschrieben. Was heifst aber »leicht« und »schwer«? Ich meine, dafs einer, der ein gutes Musikstück, und ständen noch so wenige Noten darin, für »leicht« erklärt, kein guter Musiker sein kann. Das zeigt sich, wenn man »Kapazitäten« Mozart oder gar Haydn spielen hört. Du lieber Gott, die Noten sind ja meist alle da, aber das sind nur die Buchstaben, der lebendigmachende Geist fehlt. Brahms Musik ist immer schwer zu spielen, sowie auch Seb. Bachs Musik immer, in jedem Takte, den er geschrieben, schwer zu spielen ist. Gegenüber Mozart und Beethoven liegen die Dinge bei Brahms noch besonders; ich hoffe und glaube, nicht mifsverstanden zu werden, wenn ich sage, dafs bei jenem, weniger bei Haydn, und zum kleinen Teil auch bei Beethoven, ein gewisses formalistisches Element herrscht, in der Melodik, den Begleitungsfiguren, den Kadenzen, also etwas, das ein vom Blatt spielen sehr begünstigt. Und doch wird dies nie und unter keinen Umständen ein völlig sinnentsprechendes sein, auch selbst dann nicht, wenn ein sorgsames Durchlesen der betreffenden Sätze vorangegangen sein sollte. Bei Brahms giebt es keine konventionelle Formel, was auch ein ungenannter Witzbold und nach ihm der unfehlbare Herr *Weingartner* über »das« eigentliche Brahms'sche Leitmotiv gesagt haben mögen. Schon darum ist es keine leichte Aufgabe, beim ersten Lesen einer Brahmsschen Komposition sich diese so zurechtzulegen, dafs die, sagen wir einmal grammatikalische Anordnung, das syntaktische Verhältnis der Sätze zu einander klar vor Augen träten.

Man kann es niemanden, der den Meister nicht genau kennt, verübeln, wenn er seinen Klaviersatz als »spröde« bezeichnet. Gewifs, irgend welches Entgegenkommen dem Spieler gegenüber zeigt Brahms unter keinen Umständen; er begünstigt die polyphone Vielgestaltigkeit, rechnet gar nicht mit der leider so häufig anzutreffenden Ungelenkigkeit der linken Hand, fragt nicht viel nach Arabesken, sofern er sie nicht thematisch verwenden kann, kümmert sich den Kuckuck um blos verschnörkelnde Zierate, stolziert nicht wie ein Pfau, der ein Rad nach dem andern schlägt, sinnlos in Dutzenden von Arpeggien einher . . . Alles das also wird man bei Brahms vermissen, alles das, was uns aus Hunderten und Tausenden von anderen Werken bekannt ist, finden aber wird man in jedem Falle eine eherne Logik des Ausdruckes, die völlige Kongruenz der Ausdrucksform mit dem Beabsichtigten. Und zwar nach der Seite der Stimmführung hin sowohl wie in Bezug auf die Harmonik. Man versuche

einmal irgend eine kantable Stelle anders zu harmonisieren oder die Begleitung zu ändern: was sich bei Mozart, sogar bei Chopin, um von unbedeutenden Komponisten zu schweigen, zuweilen wenigstens thun läfst, ohne dafs der Gesamtausdruck merklichen Schaden litte, das erweist sich bei Brahms als völlig undurchführbar — in dem angegebenen Sinn natürlich nur. Er wandelte eben doch eigene Bahnen, mögen seine Feinde und Neider auch emphatisch bei seinem Tode ausgerufen haben, Brahms habe der Kunst keine neuen Ziele gewiesen! Freilich: er liefs sich die Knalleffekte modernster Instrumentationskunst entgehen — entsetzlicher Fehler! er hauchte und fauchte nicht in tausendfachen chromatischen Winsel- und Wuseleien — noch schlimmeres Verbrechen! er erkannte an, was er seinen grofsen Vorgängern verdankte — lasterhaftes Gebaren! er griff in der Art seiner Harmonik manchmal und das gern auf die alten Tonreihen und die Art ihrer Harmonisationen zurück — schaudervoll, höchst schaudervoll! Er war in der That etwas von einem rückwärts schauenden Propheten, aber doch nur insoweit, als er das Amt eines getreuen Eckart seiner geliebten deutschen Kunst übernahm, der die Irrenden auf den rechten Weg weisen, die Blicke immer und immer wieder auf das unvergängliche Schöne und Erhabene, das die Vorzeit geschaffen, lenken wollte. Aber kein Nachahmer, sondern ein Erneuerer der alten Form ist er gewesen; und wahrlich, um das biblische Bild zu benutzen, die alten Schläuche, die den neuen Wein aufnahmen, sie haben sich als kräftig genug, ihn zu fassen und zu halten, erwiesen!

In welchem Sinne Brahms die überkommene Form erweiterte, das zu untersuchen gehört nicht in den Rahmen dieser Auseinandersetzung.

Das Erdenweh, das so alt ist, wie die alte Erde selbst, hat auch er tief gefühlt, die Sehnsucht nach einem reineren, besseren Sein, jene Sehnsucht, der die grofsen Sänger aller Zeiten und Zonen brünstigen Ausdruck verliehen, sie hat auch in seiner Seele die sympathische Saite geweckt. Aber Brahms ist modern, ganz und gar modern, insofern, als der Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit, welcher in unseren Tagen drohender als je klafft, seiner Kunst den ganz bestimmt und klar erkennbaren Stempel aufdrückte: das ganze Klangkolorit, die Totalität, nicht der einzelne sinnliche Klang, erscheint in seiner erhabenen Gegensätzlichkeit einschneidender, vertiefter gegenüber dem Lebenswerke seiner Vorgänger.

Über einzelne der in Betracht kommenden Werke sind uns Bemerkungen Bülows überliefert worden, in Th. Pfeifers zum Teil sehr empfehlenswerten Buche: Studien bei H. v. Bülow. (Berlin 1894.) Leider fehlen die Angaben der vom Meister genommenen Tempi. Wie alles in der Musik, die Bezeichnung der dynamischen Schattierungen, die Charakterbezeichnung der einzelnen Tonarten u. s. w. nur relativen Wert besitzt, so auch die Tempoangaben. Im allgemeinen darf man wohl mit Rücksicht auf Brahms sagen, dafs jede zu schnelle Temponahme für seine Sachen von Übel ist; er will eben nicht blofs »gespielt« sein, der kleinen und kleinsten Einzelzüge, auf die es zum genauen Verständnis durchaus ankommt, sind unendlich viele, und im allzu raschen, durch das Gehirn nicht mehr kontrollierbaren Spiele verschwinden sie überaus leicht, ohne die geringste hörbare Spur zu hinterlassen. Ich meine insbesondere Fälle, in welchen die thematischen Gebilde in den Mittelstimmen bei sehr prägnant ausgebildeter Begleitung und komplizierten Oberstimmen, oder Fälle, in denen die Motive in der Umkehrung, nur partiell, oder rhythmisch verändert erscheinen u. s. w. Also wird sich als oberste Regel beim Studium Brahms'scher Tonwerke die ergeben: immer klaren Kopf behalten, sonst wird's nichts. Dafs man den Meister nicht unreifen Kindern ausliefere, steht zu hoffen.

Erschliefst sich der gewaltige Stimmungsgehalt der grofsen Brahms'schen Tonwerke, der Symphonieen, Sonaten u. s. w. verhältnismäfsig leicht dadurch, dafs eben wegen der Gegensätzlichkeit der Motive das eine sich am anderen messen läfst, so fällt dies Hilfsmittel bei den kleineren Schöpfungen zum grofsen Teil fort.

Von ihnen kommen für unseren Zweck zunächst die Balladen (Op. 10) in Betracht. Weniges über den Begriff der Instrumentalballade ist vorauf zu schicken. Es herrscht in Bezug auf sie dieselbe Verwirrung in der Terminologie wie in betreff der Dichtungsart des Namens und der Romanze. Vergleicht man Brahm's »Edward« und Chopin's Ballade in As, so ist auf den ersten Blick klar, dafs beide Stücke nur dem Namen nach, nicht auch nach ihrem Ideengehalte in dieselbe Kategorie gehören: dort der tragisch-düstere, unheilschwangere Ton, hier bei aller zuweilen durchbrechenden Leidenschaftlichkeit doch milde, versöhnende Klänge; hier ein froher Ausblick am Ende, wo dort nur trostlose, die Seele marternde und zerfleischende Öde herrscht. Es ist derselbe Gegensatz, der sich auch in der Poesie zeigt, in der nordischen Ballade und der den spanisch-französischen Epen verwandten südländischen Romanze. In der Brahms'schen Ballade (es ist nur von der in dmoll die Rede) kein einziges rein lyrisches Moment, freilich auch keinerlei »Illustration« der Geschehnisse: nur die Entwickelung der seelischen Erregungen von der ersten bangen Frage bis zu der markerschütternden Gewifsheit der furchtbar lastenden Blutschuld, bei Chopin viel lyrisches Beiwerk und eine gewisse epische Breite; dort die denkbar gröfseste Konzentration, hier eine behagliche Fülle, ein ruhiges Ausströmenlassen der Empfindungen.

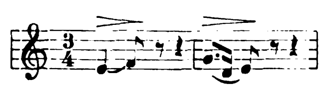
(Schlufs folgt.)

Ein Wort zur Abwehr an Herrn Dr. Hugo Riemann.

Von **Franz Kullak.**[1])
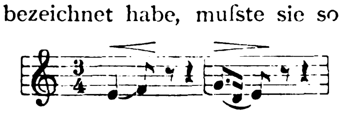
In Nr. 3, Jahrgang II, der »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« hat Herr Dr. *Riemann* meine Broschüre: »Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts«, soweit sie seine Person betrifft, einer, wie er jedenfalls glaubt, vernichtenden Kritik unterzogen. Ich beabsichtige nun keineswegs, mich an dieser Stelle auf eine Entgegnung einzulassen. Wenn Herr Dr. *Riemann* seine Ansicht von der prinzipiellen Bedeutung des Taktstriches als Accentzeichens nicht besser fundieren kann, als auf das Herkommen — Er, der kühne Streiter gegen alle herkömmliche Auffassung! — so wird er damit selbst auf seine eigenen Anhänger keinen besonderen Eindruck machen! Da Herrn Dr. *Riemann* jedoch bei der Wiedergabe meiner Ansichten eine, wenn auch scheinbar nur kleine, meine Meinung aber bei einem Haupt-Beispiele geradezu in das Gegenteil verkehrende Entstellung unterlaufen ist, die ich zwar selbstverständlich als eine unbeabsichtigte ansehe, deren Richtigstellung aber für die Leser dieser »Blätter« ganz unumgänglich ist, sollen sie nicht bei der Beurteilung des vorliegenden Falles vollständig im Dunkeln tappen, so möchte ich auf die beregte Streitfrage hier mit einigen Worten zurückkommen.

Herr Dr. *Riemann* giebt meine Auffassung von Beethoven Op. 7, Satz II, Takt 1 und 2 nämlich folgendermafsen wieder:



(NB. Die Stelle enthält originaliter aufser p und den beiden Bogen keine Vortragszeichen.)

Nein, Herr Doktor! Einer so trivialen Auffassungsweise bin ich denn doch nicht fähig! Ich kämpfe ja gerade gegen die prinzipielle Behandlung des sog. guten Taktteiles als eines schweren! Wie ich die Stelle bezeichnet habe, mufste sie so aussehen:
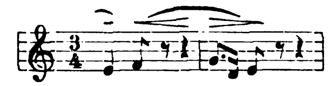


Und um jeden Irrtum vorzubeugen konnte meine ausdrückliche Erklärung dienen:

»Gerade im reizvollen Wechsel der verschiedenen Betonungsarten spiegelt sich am besten das unablässige Wogen des Gemütslebens, und sogar ein und dasselbe rhythmische Motiv in einem Takte abbetont, und im nächsten wieder anbetont aufzufassen ... wie im Largo von Beethoven Op. 7 ...« (Pag. 70 meiner Broschüre).

Und was setzt nun Herr Dr. *Riemann* als seine Auffassung dagegen?

Das crescendo von der ersten zur zweiten Melodienote, welches ihm durch seine Theorie keineswegs ganz verschlossen ist, legt er — — in die Pausen!
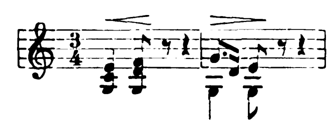


Andererseits nämlich heifst es in »Mus. Dynamik und Agogik« pag. 186:
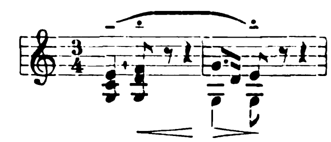
»Eine überaus grofse Anzahl Themen, besonders der klassischen Meisterwerke, beginnen mit zwei« (NB!) »kurzen Phrasen, deren harmonisches Schema ist:

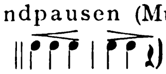
I.	II.
Tonika-Dominante.	Dominante-Tonika.

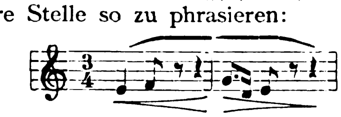
... In Fällen, wo der Komponist keinen Anhalt für die dynamische Schattierung gegeben hat, vermag daher die harmonische Entwickelung diese hinreichend zu bestimmen, z. B. (Beethoven, Op. 7, 2. Satz).



Vortrefflich!! Ganz wie bei mir, bis auf die fehlenden Bogen! Aber warum bleibt er nicht dabei? — Schliefslich scheinen Phrasierungsrücksichten doch die Oberhand zu behalten. Wenigstens lautet die Stelle nach der »Phrasierungsausgabe« (Simmrock), abermals abweichend:



Herr Dr. *Riemann*, der meine Ausführungen »confus« nennt, scheint sich selber nicht recht klar zu sein! Vielleicht kommt er, in weiterer Konsequenz seiner Theorie über die Endpausen (Mus. Dynamik und Agogik, Pag. 141 ) noch dahin, unsere Stelle so zu phrasieren:



Das hätte wenigstens noch einen Sinn, wenn denn durchaus die »zwei kurzen Phrasen« in eine zusammengeschweifst werden sollen!! Andernfalls bleibt's wohl am besten bei meiner — und Beethovens Lesart!

[1]) Nachdruck mit Quellenangabe gestattet.

Zum Artikel: Die Bedeutung des Männergesangs in Nr. 4 u. 5.

Von **Dr. W. Nagel.**

Herr Prof. *Voigt* hat an meinem Aufsatze: Zur Kritik etc., soweit die Männerchöre in Betracht kommen, bedeutenden Anstofs genommen. Auf den ganz persönlich zugespitzten Artikel des Herrn Prof. *Voigt* habe ich nur summarisch zu erwidern, dafs die Art der an meinen Ausführungen geübten Kritik (?) insofern originell ist, als sie, (offenbar) aus dem gegnerischen Lager stammend, meine Worte citiert, um das Gegenteil davon zu behaupten, ohne den Versuch einer Beweisführung anzutreten, sodann, dafs der Artikel meine Andeutungen über die soziale Bedeutung des Männergesanges breit schlägt und als Gedanken des Herrn *Voigt* bietet, endlich, dafs die gegnerischen Ausführungen auf »patriotische« Gefühle oder ein mehr oder weniger gutes, nach Umständen schlechtes Surrogat dafür spekulieren — alles in allem ein Vorgehen, welches mich die ursprünglich gehegte Absicht einer sachlichen Polemik mit Herrn *Voigt* als völlig undurchführbar aufheben läfst. Ich konstatiere mit Befriedigung, dafs meine Angriffe Erfolg gehabt haben, das zeigt u. a. der Ton, in dem Herr *Voigt*, ohne Zweifel der Wortführer vieler Tausende, mir geantwortet hat. Ein Kirchturm ist zuweilen eine hübsche Sache, aber man mufs darüber hinweg zu sehen gelernt haben! Und, wie gesagt, sachlich mufs man kommen, nicht blofs mit der Absicht des guten, braven Zettel, den Meister *William von Stratford* sagen läfst: Ich will Sturm erregen, ich will einigermafsen lamentieren . . .

Zur Abhandlung über katholische Kirchenmusik von Herrn Dr. Zenger.

Von Pfarrer **Hertel.**

Dem Urteile des Herrn Dr. *Zenger* über den katholischen Cäcilienverein oder über den »Cäcilianismus« in Nr. 1 ff. d. J. kann ich nicht beistimmen. Es sei mir gestattet, ganz kurz zu sagen, in welchem Lichte mir die Sache erscheint.

1. Zunächst fechte ich in einem Satze auf S. 6 folgendes an: »Die starke Propaganda des Cäcilianismus, dem sich viele Chorregenten nur darum auf Gnade und Ungnade ergeben, weil zur Befolgung seiner Vorschriften auch eine mäfsige Kunstbildung genügt.« Was ist dies für eine mäfsige Kunstbildung? Die Vorschriften, von denen hier die Rede ist, sind doch vor allem darauf gerichtet, dafs das Wort herrsche, der Ton aber diene. La letra es la reina y su esclava la música, der Buchstabe ist der König und die Musik seine Sklavin, so drückt es ein alter spanischer Schriftsteller aus. Auf diesem Grundsatze von der Herrschaft des Wortes beruht der Choral und mit ihm die »alte« Kirchenmusik, die in *Palestrina* und *Lassus* ihre Meister hat. Stehn nun die Cäcilianer auf solchem Grunde, so mufs sich ja auch der Betrieb der Kirchenmusik, des Kirchengesanges, für sie danach gestalten. Nennt man aber die sich hieraus ergebende Kunstbildung schlechtweg mäfsig, so ist dies sicher mit ungerechtem Mafse gemessen. Kann denn nicht auch das Einfache grofs sein, und mufs, wenn etwas Rechtes zustande kommen soll, die gröfste Kunstfertigkeit angewendet werden? Mag die nachfolgende Stelle aus einer Rede Dr. *Haberls* fabelhaft klingen — die Erfahrung spricht offenbar daraus. »Nachdem die Knaben (aber auch die Männer) gut sprechen gelernt hatten, wurden sie aufgefordert: ‚Jetzt singt die Tonleiter, und dann singt den Gregorianischen Choral, das Credo oder die Psalmen.' Nachdem das gut geübt war und recht zart und fein zum Ausdrucke kam, haben wir gesagt: ‚Jetzt nehmen wir gleich *Palestrina* und *Orlando*, denn ihr seid genug vorbereitet, die beiden Meister zu singen.' Das ist die ganze Schule!«

2. S. 53 ist zu lesen: Die Weisheit der Cäcilianer, welche die Viere (*Jos.* u. *Mich. Haydn*, *Mozart* und *Cherubini*) in genereller Verfolgung alles Orchestralen in der Kirche geradehin in Acht und Bann erklärt wissen möchte. —

Hiergegen mufs ich die zahlreichen Äufserungen von namhaften Vertretern des Cäcilienvereins, besonders auf die neueren Schriften wie im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1898: »Die Provinzialkonzilien etc.«, »Wie steht der Cäcilienverein etc.« und den Aufsatz in der Musica sacra 1897, Nr. 21/22, »Unsere musikalischen Klassiker«, aber auch auf die nicht wenigen Instrumentalmessen u. dgl. im Katalog des Vereins verwiesen werden.

Dazu ferner 3., wie steht es mit der Annahme, die S. 54 zu gunsten des Stiles jener vier Tonkünstler ins Feld geführt wird, dafs nämlich eine solche Kluft zwischen kirchlicher und weltlicher Musik, wie heute, im 16. und 17. Jahrhundert nicht vorhanden gewesen sei? Ein so umfassender und der weltlichen wie der geistlichen Musik mächtiger Tonkünstler wie *Orlando* hat in seinen Madrigalen das eine vom andern wohl zu unterscheiden gewufst, und darum empfiehlt Dr. *Haberl* mit Recht das Studium besonders des 3. Teiles der Madrigale,

herausgegeben *von Sandberger*, denen, die noch heute behaupten, man habe im 16. Jahrhundert nicht zwischen kirchlichem und profanem Stile unterschieden.

4. S. 67 wird *Beethoven* und die Missa solemnis gewürdigt. Sie ist ein Kunstwerk, aber die Kirche ist nicht vorzugsweise eine Kunstanstalt, wie *Krutschek* im K. M. Jahrb. 1894 unter der Marke »kirchlich und weltlich« ausführt.

5. S. 70 kommt nun der Cäcilienverein an die Reihe. »Er ist mehr vom niederen Klerus ausgegangen.« Verdient das denn Tadel? »Unheimlich ist die stille praktische Thätigkeit des Vereins!« Wieso? Ein paar Messen haben dem Verfasser der Abhandlung zu seinem Urteil über das ganze Schaffen auf jener Seite genügt. Der Katalog des Vereins zählt aber weit über 1800 Nummern aller Gattungen, dabei freilich eingestandenermafsen auch Minderwertiges. Die erstaunlichen Leistungen vieler Chöre, auch kleinerer, sollte man doch mehr schätzen! Wie auf dem Regensburger Feste 1894 z. B. gesungen worden ist, das weifs (um einen Kenner anzuführen) Herr Kirchenmusikdirektor *Mühlfeld* in Salzungen. Ist's denkbar, dafs ein Verein, der den Alten, obenan *Palestrina*, die erste Stelle einräumt, beides, den einfachen Satz und die Polyphonie, derart auseinander reifsen wolle, wie a. a. O. behauptet wird? Die einfacher oder schwerer gesetzten 2stimmigen Offertorien mit Orgelbegleitung, die als Beilagen zur Musica sacra erschienen und noch erscheinen, wechseln mit vierstimmigen, von denen manche sich neben den »Alten« wohl hören lassen dürfen, und auch bei jenen sehe ich nichts von »geistlos zusammengenötigten Akkorden u. s. w.«

Aufser den strengen Weisen haben auch die freieren im Cäcilienvereine Bürgerrecht, aber jedes zu seiner Zeit. Die liturgische und die aufserliturgische Musik sind sorgfältig geschieden. Sonst würden die »schönen« Offertorien, wie *Mozarts* Ave verum corpus, wieder alle kräftigen Triebe bald überwuchern, das duldet der Verein nicht, dem der Choral (im eigentlichen Sinne) Grundlage aller Kirchenmusik, alles Kirchengesanges ist, der unscheinbare Choral, auf dem sich die »Sänger« der besten Zeit auferbauten.

Im Anschlusse hieran noch ein Wort über die den sogenannten gregorianischen Choral betreffende Darstellung des Herrn *H. Werner* S. 8 d. J. Die Sache verhält sich doch nicht so, dafs der Choral sich damals von der Metrik der Sprache losgelöst hätte. Ein freier Rhythmus war es, den, wie heute noch der Gesang Palästinas (nach *Schneller*, »Kennst du das Land?«), der Gesang der Kirche in sich trug, und doch wohl von Anfang an. Dieser Rhythmus ist nicht überall anerkannt, scheint mir jedoch unmittelbar mit der Benennung »choraliter legere« »chormäfsig lesen«, bezeichnet zu sein. Dafür aber, dafs dieser vom Metrum freie Sprachgesang erst im sogenannten gregorianischen Choral, zum Unterschied vom vorgregorianischen, aufgekommen und erst da musikalisch selbständig geworden sei, fehlt es am Beweise.[1]) Übrigens hat die Forschung auf diesem Felde noch nicht die Lösung für die Rätsel gefunden, mit denen wir hier zu thun haben.

[1]) Nehmen wir mit *Guido von Arezzo* an, dafs *Ambrosius* nicht nur die griechische Theorie, sondern auch die griechische Sangesweise — als Gegengewicht gegen die arg heruntergekommene römische Musik — nach Italien verpflanzte, so ist diese, die man später ambrosianisch nennt, vorzugsweise metrisch, d. h. sich an die langen und kurzen Silben anschliefsend und grundverschieden von dem gregorianischen Gesang — was auch der entzifferte Hymnus des Pindar beweist — gewesen. Ob der zweihundert Jahre später lebende *Gregor* die nach ihm benannte Singweise selbst erfunden hat — was sogar unwahrscheinlich ist — ist weniger wichtig, als dafs er ihre Bedeutung erkannt, die in ihr komponierten Melodieen gesammelt, durch Sängerschulen für ihre Ausbreitung gesorgt — und ihr zum Siege verholfen hat. Mag er beides oder nur das Zweite gethan haben, auf jeden Fall ist er der grofse Reformator, ebensogut wie Luther nicht deshalb ein grofser Reformator ist, weil er die Hauptpunkte seiner Lehre zuerst fand, sondern weil er ihnen zum Siege verhalf. Die Red.

Lose Blätter.

Die Orgel als Soloinstrument. Eins der letzten Konzerte in der Philharmonie — die zum Teil bereits abgerissen ist und im nächsten Winter, durch einen neuen »Beethoven-Saal« erweitert, wieder erstehen soll — gab der Organist oder vielmehr »Orgelvirtuos«, wie er sich nennt, Herr *Clarence Eddy* aus Chicago. — Zu den »ausgemachten Dingen« auf musikalischem Gebiete gehört es einer weit verbreiteten Ansicht nach, die selbst Fachleute vertreten, unter anderm, dafs die Gesangskunst in unsern Tagen tief darnieder liegt, dafs der Männergesang eine der edelsten Blüten der Musik darstellt, dafs *Wagner* ein Stimmenmörder, dafs die Orgel die »Königin der Instrumente« ist. Das ist sie aber doch nur in einem ganz anderen Sinne, als in dem, den man mit dieser Bezeichnung zu verbinden pflegt. — Eine Königin herrscht, sie kann auch dem ganzen Volke einen gewissen Charakter verleihen. So ist die Orgel als Leiterin des Gemeindegesanges unübertrefflich, und in den Chören der Oratorien, auch in grofsen Orchesterwerken als feste Unterlage sowie als charakterisierend bezüglich des Klanges von hohem Werte.[1]) Sie soll den Gesang Tausender leiten, aber nicht die Stimme eines Einzelnen im Kunst-

[1]) Als dieser Artikel bereits geschrieben war, fand ich eine Bemerkung *Matthesons* aus dem Jahre 1713 über das Clavicembalo, dessen gewisse Saiten einen brausenden, »allezeit gleich stark nachklingenden« Ton gaben, und das dadurch Ähnlichkeit mit der Orgel hatte. Es wäre daher, meint *Mattheson*, ein Spiel »mit Distinktion« darauf wegen der »vielen Brouillerien« nicht wohl zu »vernehmen«, es sei aber »ein fast unentbehrliches Fundament für Kirchen-, Theatral- und Kammermusik«. — Dasselbe etwa behaupte ich von der Orgel.

gesange begleiten. Eine »Königin« darf sich nicht so unterordnen. Die Orgel kann weniger gut begleiten als andere Instrumente. Eine »Königin« vermag nicht allein grofse Thaten zu verrichten. Zum konzertierenden Soloinstrumente ist die Orgel nicht geeignet. — Und doch haben unsere gröfsten Meister die herrlichsten Sachen für die Orgel geschrieben? .... Warum, lautet die Gegenfrage, haben denn *Liszt*, *Bülow*, *Tausig*, *Busoni* u. a. die alten Orgelsachen fürs Klavier übertragen? Nur, damit sie in den Konzertsaal gelangten? Dann gehörte ihre Thätigkeit ins Gebiet der »künstlerischen Handarbeit«, der sich diese Männer doch nicht unterzogen. — Sie wollten den Werken durch die Übertragung erst zu dem richtigen Ausdruck verhelfen. — Man braucht nur auf dem uns erhaltenen Clavicymbel *J. S. Bachs* ein paar Takte zu spielen, um sich zu überzeugen, wie wenig ausdrucksfähig und für kräftige Tonstücke ganz unbrauchbar diese alten Instrumente mit ihren, von einer Art Dorn (Federkiel) angerissenen dünnen Saiten waren. Daher gingen die alten Meister auf die Orgel, wo sie kräftige Töne fanden, und wo sie in volleren Akkorden und in einer viel längeren Skala musizieren konnten als auf den zimperlichen, kurzatmigen, nur fünf Oktaven langen Tangenten- und Kielklavieren ihrer Zeit. Hätten sie einen Bechstein gehabt, sie würden dieses doch einigermafsen individuelle Saiteninstrument jedenfalls dem fast ganz mechanischen Pfeifeninstrument für Solostücke vorgezogen und diesem die Herrschaft über die Massen im Choral- und Oratoriengesange überlassen haben. — Kann man auf der Orgel Empfindungen ausdrücken? Kann man phrasieren, die starken Taktteile als solche kenntlich machen, einen einzelnen Ton oder eine Gruppe von Tönen hervorheben oder zurücktreten lassen? Was bei den Blasinstrumenten des Orchesters unser Lebensodem bewirkt, bringt bei der Orgel die atmosphärische Luft zu stande. Auf den Streichinstrumenten, zum Teil selbst auf dem Klaviere bewirkt die Art der Fingeranwendung eine Verschiedenheit in Farbe und Stärke des Tones. Bei der Orgel ist der Finger nur die Kraft, durch welche ein Ventil geöffnet wird. Ob der gröfste Künstler, ob der ungeschickteste Laie eine Orgeltaste niederdrückt, es entsteht ein ganz gleicher Ton. Es ist denkbar, dafs man einen Mechanismus herstellt, der ein Orgelkonzert genau so herausbrächte, wie ein Virtuos, denn auch das Registrieren, Schwellen, Abschwellen u. s. w. läfst sich durch ein Maschinenwerk ausführen. — Ich wollte nur darzuthun versuchen, dafs die Orgel kein Solo-, namentlich kein Konzertinstrument ist. Ihr starrer, gleichmäfsiger Ton, ihre Unfähigkeit, eine schön getragene und betonte Melodie herauszubringen und sie von der Begleitung abzuheben, alle ihre Mängel, die sich oft in einem blofsen Tongebrause äufsern, nehmen ihr aber nicht die Fähigkeit, »Königin«, Herrscherin zu sein. — Ich habe auch vor einem tüchtigen Orgelspieler die gröfste Hochachtung, wenn ich ihm auch meist mit wenig Interesse, oft aber mit — Herzklopfen zuhöre. Es fällt mir nämlich zuweilen ein, wie ich mich in sehr jungen Jahren einmal als Organist schrecklich blamiert habe. Es war in einem alten Dome, und zum Hochamte sollte eine Webersche »Orgelmesse« »gemacht« werden. Der alte Organist blieb aus, und der Kapellmeister, mein Geigenlehrer, fragte, ob ich mich getraue, für ihn einzutreten. Leider getraute ich mir's, legte die Singstimme fort und safs bald vor der Orgel. Wie viele Register waren mir da unbekannt! An drei Manuale war ich nicht gewöhnt. Hilf Himmel, was kamen da für Tonmischungen heraus! »Organo Solo« stand gleich im Kyrie, also aufs Obermanual! Bald piepste es, bald gab es gar keinen Ton; mit den Figuren haperte es auch. — »Hör auf!« rief der Kapellmeister leise aber grimmig und stach mir zugleich mit dem Taktstock in den Rücken. Da liefs ich Orchester und Chor ihren Weg allein gehn. — Als die Sache bekannt wurde, hiefs es, das sei die gerechte Strafe für den »Lutherschen«, der in der Messe habe spielen wollen. Ich aber wagte mich seitdem über Choräle und bescheidene Vorspiele nicht hinaus.

Von Herrn *Clarence Eddy* aus Chicago ist zu sagen, dafs er geschickt registrierte und sich als ein mit Händen und Füfsen gewandter Organist erwies. Nur seine Stücke waren — so namentlich eine Symphonie mit Orchester von *A. Guilmant* — wenig erfreulich.

Berlin. R. Fiege.

Bernhard Vogel †. In der vorliegenden Nummer erfahren unsere Leser nichts über Vorkommnisse im Leipziger Musikleben. Als wir den sonst so pünktlich einlaufenden Bericht erwarteten, kam statt seiner die Kunde vom Tode des Berichterstatters: nach schwerem Leiden war Professor *Bernhard Vogel* am Donnerstag den 12. Mai früh $^1/_4$ 3 Uhr verschieden. *Vogel*, am 3. Dez. 1847 zu Plauen geboren, war ein edler Menschenfreund, ein kunstverständiger und gerechter Musikkritiker von einem bewunderungswürdigen Pflichtgefühl. Für unsere Zeitschrift hatte er ein lebhaftes Interesse. Sichert ihm das schon ein ehrenvolles Andenken bei uns, so in gleichem Mafse auch manche Liebenswürdigkeit, die er früher und jetzt dem Herausgeber derselben persönlich erzeigte und für die derselbe allzeit sich zu Dank verpflichtet fühlt.

Herr von Schuch. Dafs die Kapellmeister augenblicklich die erste Rolle in der musikalischen Welt spielen, hat auch der Kaiser von Österreich zugegeben, indem er den Dresdner Hofkapellmeister *Schuch* in den erblichen Adelstand erhoben hat, während er bei seinen »selbstschöpferischen« Landeskindern *Brahms* und *Bruckner* an so etwas nicht gedacht zu haben scheint. Übrigens sind Nobilitierungen von »Musikanten« schon mehrfach dagewesen. Aus dem schlichten *Johann Caspar Keerl* machte der Kaiser Leopold I. um das Jahr 1660 einen Herrn *von Keerl*, und derselbe Monarch verlieh auch 1680 *Franz Heinrich Biber* den deutschen Reichsadel. In neuerer Zeit wurde *Franz Lifzt* vom Kaiser von Österreich durch die Verleihung des Ordens der Eisernen Krone geadelt.

Monatliche Rundschau.

Berlin. Dauernd sind ja unsere Konzertsäle nicht geschlossen. Noch bis in die nächste Woche hinein finden Musikaufführungen statt. Zumeist waren in der letzten Zeit deren Veranstalter Konservatorien, die einen wohlthätigen Zweck auf ihre Programme schrieben, damit in den Tagesblättern über sie berichtet werde. Aber ich meine, dafs man Schüler, und wären sie noch so talentvoll, nicht öffentlich kritisieren soll. — In der Singakademie trat der Geiger Herr *Marcel Herwegh* auf, zwar ein Sohn Georgs, aber als Künstler durchaus nicht revolutionär. Er spielte glatt und behende mit weichem Tone und gutem Ausdrucke. — Die Altistin Fräul. *Rosa Olitzka*, welche an den Opern in London und Petersburg viel von sich reden machte, gefiel uns wegen ihres flackernden Tones, wegen des Hervorhebens

der Brusttöne, auch wegen der mangelhaften Technik nicht sonderlich, obgleich ihr Tonmaterial recht wertvoll ist. Was anderwärts gefällt — das Tremulieren und Forcieren der Tiefe — entspricht unserem Kunstgeschmacke nicht.

In der Königlichen Oper gastierte Herr *Jean Lassalle* aus Paris als »Tell«, »Mephisto« und »Nelusko«. Obschon längst kein Jüngling mehr, besitzt er noch eine recht achtbare Stimme, in deren Behandlung er ein Künstler ist. Als Darsteller freilich steht er auf dem alten Standpunkte eines »Sängers in schönem Kostüme«. Natürlich bediente er sich seiner heimatlichen Sprache. Das wäre unseren Sängern auf einer Pariser Bühne nicht gestattet. — Zum erstenmale ging die romantische Oper »Alár«, Dichtung und Musik von *Géza* Graf *Zichy* in Scene. Es ist ja bekannt, dafs der Graf in früher Jugend den rechten Arm auf der Jagd verlor, sich dann als einarmiger Klavierspieler ausbildete und jahrelang Konzertreisen machte, deren namhafte Erträge er im Dienste der Barmherzigkeit verwendete. Das Klavierspielen genügte ihm endlich nicht mehr länger, daher schuf er eine Oper. — Er ist ein liebenswürdiger Herr. Als man ihn hier darauf aufmerksam machte, die Berliner Kritik sei recht bös, eben wieder habe sie *Bungerts* »Odysseus« so scharf mitgenommen, entgegnete er: »Habe ich gar nicht Angst. Warum? Bin ich Graf! Von Graf erwartet man nichts Besonderes. Wird man also zufrieden sein.« Das war man in der That. Die Dichtung freilich ist altes »Libretto«: eine Zigeunerin und der Zufall lenken die Handlung, deren Gestalten nur Drahtpuppen sind. Aber die Musik ist achtunggebietend. Sie bauscht sich nicht auf und ist stets bestrebt, Ausdrucksmittel zu sein, wobei dann das Orchester eine erfreuliche Rolle spielt. Auch dem Ballet ist in der Oper eine meines Erachtens wichtige neue Aufgabe zugewiesen. Das herkömmliche Hüpfen und Springen interessierte längst nicht mehr. Hier sind phantastische Tänze mit der Handlung verbunden, also organisch in die Oper eingefügt. — »Alár« wurde recht freundlich aufgenommen, und die Hauptdarsteller, Herr *Sommer*, Fräul. *Hiedler* und Frau *Götze* erwarben sich reichen Beifall. Rud. Fiege.

Dresden. Unser letzter Musikbericht (in Nr. 5) erweist sich, was das eigentliche Konzertleben anlangt, als erschöpfend. Einzig vielleicht noch das Konzert zum Besten des (katholischen) Vincentius-Vereins wäre noch zu »buchen«. Doch sind diese alljährlich wiederkehrenden Veranstaltungen, so glänzend sie zu verlaufen pflegen, mehr von lokaler Bedeutung. Typisch für dieselben ist die Mitwirkung erster Kräfte der Königl. Hofoper. Es waren diesmal an Gesangssolisten von dem Generalmusikdirektor Hofrat *von Schuch* — anläfslich des Königs-Jubiläums ward ihm von dem hier anwesenden Kaiser von Österreich der erbliche Adel verliehen — aufgeboten worden die Damen: *von Schuch*, *Wedekind* und *von Chavanne* und die Herren *Forchammer*, *Wächter* und *Scheidemantel*. Von ihnen schofs der Letztere mit dem stimmquellenden, seelenvollen Vortrag des »Dichterliebe«-Cyklus von *Rob. Schumann* den Vogel ab. Neben der vortrefflichen Wiedergabe zweier Sätze aus *Spohrs* Nonett seitens Königl. Kammermusiker war dies die wertvollste Gabe des Abends. *Mozarts* köstliches Addio-Quintett (a. »Cosifantutte«) sang man italienisch, und daher vielleicht kam es, dafs bei einzelnen Sängen nicht volle Klarheit darüber herrschte, was sie eigentlich sangen. Mit diesem »Konzert-Bericht« können wir füglich für den regulären »Musikbrief« schliefsen. Es macht sich aber diesmal ein Nachtrag nötig. Das hehre Doppelfest, welches das ganze Sachsenland feierte — der 70. Geburtstag und das 25jähr. Regierungsjubiläum König Alberts — rief festliche Veranstaltungen, Huldigungen aller Arten ins Leben. Dafs Frau Musika dabei nicht zur Seite stehen durfte, ist selbstverständlich. Von altersher war das erlauchte Haus Wettin der Musik zugethan. Von der Zeit an, da Luthers Freund *Johann Waltker* nach Dresden berufen wurde, um die von Kurfürst *Moritz* eingerichtete Sänger-Kapelle, aus der sich später die heutige Königl. Kapelle entwickelte, zu organisieren und zu leiten, bis zum heutigen Tage war in der stolzen Königsstadt an der Elbe der Tonkunst eine Heim- und Pflegestätte bereitet. Und nicht nur das. Zumeist waren die edlen Fürsten auf Sachsens Thron selber in der Musik wohlbewandert. König *Albert* ist auch in diesem Sinne ein würdiger Sprofs des erlauchten Hauses. Nicht nur ein mächtiger Schirmherr ist er der Kunst, nein, selber ist er ihr ein begeisterter Jünger. Ein ausgezeichneter Klavierspieler, pflegt er im häuslichen Kreise die Musik, und wie er seine rege Anteilnahme an dem musikalischen Leben der Residenz durch den Besuch aller hervorragenden Konzerte bekundet, so offenbart er des öfteren in huldvollen Ansprachen seine gründliche Kenntnis der klassischen und modernen Kunst und sein geschultes Urteil. So war es denn ganz in der Ordnung, dafs Frau Musika in der Schar der Huldigenden nicht fehlte. Und nicht nur fehlte sie nicht, nein, an der Spitze der letzteren schritt sie einher. Den Reigen aller festlichen Veranstaltungen eröffnete der Tonkünstler-Verein mit seinem Fest-Aufführungs-Abend (15. April). Schmetternde Fanfaren introduzierten den feierlichen Marsch »Seht, er kommt«, aus *Händels* »Judas Maccabäus«, unter dessen Klängen der erlauchte Jubilar den Saal (Gewerbehaus) betrat. Es folgte ein Prolog, ausklingend in begeisterte Hochrufe, und ein erlesenes Programm, auf dem als erster Name der eines Lieblingsmeisters des Monarchen, *Mozart*, figurierte. Das herrliche G moll-Quintett war die erste der künstlerischen Gaben des Abends. Ihn schlofs *Volkmanns* F dur Serenade (Nr. 2) mit dem köstlichen, nimmer versagenden Walzer, unter *Schuchs* Leitung. Zwischen beiden war eine Novität placiert, ein Quartett (Es dur) für Klavier, Violine, Clarinette und Cello von *Walter Rabl*, einem jungen Wiener Komponisten, dem eine freundliche Aufnahme beschieden war. Dieselbe dankte es, nächst der ausgezeichneten Wiedergabe seitens der Herren *Emil Sauer*, *Henri Petri*, *Gabler* und *Grützmacher* vor allem dem leichten Flufs der Melodik und der wohllautvollen Verwendung der einzelnen Instrumente, voran der Clarinette. In die Tiefen des Empfindens aber steigt sein Autor ebensowenig wie er sich — trotz der kanonischen Anwandlung in einer der Variationen (2. Satz) — in polyphone Gestaltung versenkt. Das Ganze ist mehr auf den Ton des »Salons«, als der »Kammer« gestimmt. Als zweite der Huldigungen, die in Tönen dem Jubilar dargebracht wurden, ist das grofse geistliche Konzert zu verzeichnen, welches der Sächsische Pestalozzi-Verein und die Lehrerschaft der Dresdner Volksschulen am 19. April in der Frauenkirche veranstalteten. *Volkmanns* Messe für Männerchor op. 28 (Dresdner Lehrergesangverein unter Hofrat Prof. *Krantz*) war das Hauptwerk. Fand diese Veranstaltung am Nachmittag statt, so gab der junge, strebsame Orchesterverein der Post- und Telegraphenbeamten »Philharmonie« seine Fest-Aufführung in den Abendstunden. Hier handelt es sich aber immer mehr nur um Fest-Vorfeiern, die eigentlichen Festtage begannen erst am 21. April (der Geburtstag S. Majestät fällt auf den 23. April), und zwar gab an diesem Tage die Stadt Dresden ihr Fest im grofsen Saale des Ausstellungspalastes. Dasselbe bestand in der Aufführung eines von Prof. Dr. *Anton Ohorn*-Chemnitz verfafsten Festspiels »Albrecht der Beherzte«, das in geschickter Weise die Vergangenheit als ein Spiegelbild der Gegenwart vorführte, so die vom hochherzigen Monarchen selbst gewünschte Vermeidung direkter persönlicher Glorifikation erreichte und sich doch als eine lebenswarme Huldigung darstellte. Das kleine Drama wurde von den Künstlern des Königl. Hofschauspiels dargestellt und eingeleitet von einer im Auftrag der Stadt eigens für die Veranstaltung komponierten Festouverture von *Felix Dräscke* eingeleitet. Glänzend instrumentiert und reich an interessanten, rhythmischen, motivischen und harmonischen Details gewinnt das Werk die Höhepunkte seiner Wirkung in der prächtigen Verwendung der volkstümlichen Melodieen der Sachsenhymne (den König segne Gott) und des »Wer ist der Ritter hoch geehrt« aus *Marschners* »Templer und die Jüdin«. Diesem spezifisch dresdnerischem Feste folgte ein weiteres solches in der Huldigung der Dresdner Bürgerschaft am Abend des 22. Aprils. Wohl an 13000 Fackel- und Lampionträger zogen in festlichem Zuge nach dem Theaterplatz und ein 2000 Sänger starker Chor brachte, assistiert von einem starken Orchesterkörper, vor den Majestäten und deren hohen Gästen, welche in der Exedra des Königl. Opernhauses Platz genommen hatten, eine von *Reinhold Becker* auf eine Dichtung von *Adolf Stern* komponierte Fest-Hymne zur Aufführung, der schwungvolle, markige und volkstümliche Melodieführung und wirksame Verwendung der glänzenden Orchesterfarben nachzurühmen ist. Der Abschlufs des musikalischen Teils der Festlichkeiten bildete ein Fest-Konzert,

welches der Stadtverein für innere Mission im Saale des Evangelischen Vereinshauses veranstaltete, und welches einen sehr würdigen und anregenden Verlauf nahm. Otto Schmid.

Hamburger Musikkritik.

Ein Rückblick auf den Musikwinter 1897/98.

I.

»Der Merker werde so bestellt,
Daſs weder Haſs noch Lieben
Das Urteil trüben, das er fällt!«

»Zeuch deine Schuhe aus, du Hamburger Musikkritikus, der du hier eine Kritik der Kritiken schreiben willst! Denn das Land, auf dem du stehest, ist heiliges Land. Es ist durch die *Mattheson* und *Scheibe* — ganz abgesehen noch von *Lessings* gelegentlichen musikalischen Exkursionen in der »Hamburger Dramaturgie« oder im »Lakoon« — schon im vorigen Jahrhundert zum »klassischen« Boden der deutschen Musikkritik geweiht worden, für alle Zeiten. Laſs also ab, so du Verwegenes sinnest, von allen Ruchlosigkeiten und befleiſsige dich der nötigen Ehrfurcht, auf daſs du auch für würdig befunden werdest, im hohen Rate an dieser hehren Stätte mit zu sprechen!« Gut! Wer aber sagt dir, Orakel, daſs wir hier »Verwegenes« sinnen und etwa gar Unheil brüten wollen? Wir hegen gar keine Ruchlosigkeiten! Wir meinen nur, daſs es ganz interessant und amüsant zur Abwechselung auch einmal wäre, statt über das zu Kritisierende — Namen nichts als Namen! — mit einem Schluſs-Resumé zu referieren, lieber die Kritisierer selbst einmal Schluſs-Revue gleichsam passieren zu lassen. Seit ich auf der Universität *Herders* »Metakritik« zu *Kants* »Kritik der Urteilskraft« gelesen, bin ich die Anwandlung nicht mehr los geworden, gleichfalls gerne »Metakritik« zu treiben. Kein Zweifel: *Kant* war der bedeutendere Geist und er hat für seine That die fragloseste Unsterblichkeit für sich. Aber er war bei seiner genialen Weltentdeckung schlieſslich doch in dem engeren Horizont der theoretischen Spezialbetrachtung befangen. *Herder* war es, der genau die Schwächen und Blöſsen dieses — wie schlieſslich jedes — systematischen Spezialismus wahrgenommen und zuletzt doch auch wieder den universaleren Blick dabei bekundet hat. Ich aber habe es nun einmal von jeher mit den Universalisten im Leben gehalten, die sich durch keine Scheuklappen der Sonder-Untersuchung einzwängen lieſsen. Und das ist jedenfalls von Wichtigkeit in diesem Zusammenhange, daſs trotz der starken Berechtigung der *Herder*schen Einwürfe gegen ihn und ungeachtet gewissermaſsen auch deren Unsterblichkeit, wiederum in anderem Sinne, der *Kant*sche Standpunkt jene »Metakritik« ohne weiteres sehr wohl ausgehalten hat. Auch der Kritiker, mein' ich, sitzt nur dann wirklich fest im Sattel, wenn er sich der Antikritik nicht hartnäckig verschlieſst, sondern Gegenkritik verträgt. Was mich wenigstens betrifft, ich habe von jeher bei meiner kritischen Thätigkeit Kritik über mich selbst, auch wenn sie gelegentlich noch so schmählich wider mich loszog, ganz vortrefflich ausgehalten. Ja, ich bin sogar der Ansicht, daſs — wer nicht Selbstkritik hat in ihm selbst, wer nicht zugleich den Humor von Hause aus mitbringt, über sich selbst auch zu lächeln, wenn ihm seine Art da und dort einmal einen Streich spielt und unbeteiligten Zuschauern durch ihr Extrem unwillkürlich Angriffspunkte bietet, um ihm selbst seine eigene Karikatur dann lustig vorzuhalten —, daſs der das Kritisieren Anderer doch lieber überhaupt ganz sein lassen sollte. Duldet er keinen Widerspruch und meint er mit Replik wie Duplik immer gleich darauf antworten zu müssen, so ist er doch wahrlich nur ein ganz trauriger Kunde seines Métiers, der eigentlich seinen Beruf so gut als verfehlt hat; denn völlig übersieht er, daſs er denn doch eigentlich auch jedem Künstler, der sich von seiner Kritik getroffen fühlt, den Raum zur vollen, breiten »Antikritik« nur wieder gewähren müſste. Genug, wir glauben jedenfalls nicht erst einer Rechtfertigung zu bedürfen, wenn wir an Stelle der armen Künstler etc. hier nachfolgend einmal ihre gefürchteten »Wohlthäter« ein klein wenig Spieſsruten laufen lassen, und zwar von dem Orte, den wir im letzten Winter aus persönlichem Augenschein und Miterleben just genauer verfolgen konnten. Allzu schlimm wird's schon nicht werden — sitzt hier doch ein »Kollege« nur zu Gerichte: Fachgenossen haben ja von jeher dicht zusammengehalten, freilich ihresgleichen je und je auch am besten nach ihren Leistungen zu würdigen verstanden! —

Ich will zuerst übrigens noch ganz allgemein bleiben und vor allem meine Verwunderung darüber ausdrücken, daſs es so sehr wenige von der Zunft nur giebt, die sich im alltäglichen Zeitungsdienst von der üblichen Schablone frei zu machen und zum weihevollen Sonntagskult der Kunst rein zu halten wissen. Auch in Hamburg pendelt wie überall anderswo die Musikkritik mit einer gewissen Trivialität zwischen theoretisch analysierender Fachsimpelei und schön-geistig referierendem Reportertum etwas stereotyp hin und her, wobei die gewissenhafte Aufnahme bis ins Detail statt der grundsätzlichen Aussprache leitender Ideen ein wenig zu sehr Hauptsache bleibt. Daſs es weit mehr auf das anregende »Wie«, als auf das trockene »Was« bei der höheren Kritik ankommt; daſs die Abrundung des Referates zu einem geschmackvollen Feuilleton der kunstbegeisterten »Impression« das vornehmliche Pensum eines modernen Kritikers bildet; wie die Kurzweil der Musikreferate beim Lesepublikum dadurch ganz erheblich gewinnen könnte, wenn ohne die landläufige peinliche Rücksichtnahme auf Vollständigkeit des Namenregisters (das doch immer nur mit denselben banalen Phrasen äuſserlich verbrämt werden kann) bald dieser bald jener an einem Abend hauptsächlich fesselnde Punkt als Sonder-Thema für diesen Fall vom Schriftsteller beherzt herausgegriffen und nun prinzipiell erörtert, persönlich beleuchtet und historisch oder ästhetisch entwickelt würde: diese Erkenntnis scheint unserer heutigen Musikkritik im inseratenlustigen Getriebe unserer hastenden Tagespresse leider mehr und mehr schon abhanden gekommen. Wir werden also der Hamburger daraus gewiſs keinen Spezial-Vorwurf schmieden wollen. Aber mit Nachdruck betont muſs es wieder einmal bei diesem Anlaſs werden, daſs das Ideal eines echten Kritikers doch entschieden nicht sein kann, wenn einer aus rein stofflichem Interesse an dem, worüber er zu schreiben hat (Gegenständen, Werken und Personen), von den Abonnenten verschlungen wird; sondern vielmehr, wenn er um seiner »Persönlichkeit« willen allüberall, auch in den Cafés etc. gerne gelesen wird, weil sich alle Vorgänge bei ihm so ganz eigenartig, in durchaus individuellem Lichte widerzuspiegeln pflegen, so daſs man mit Interesse eben davon Kenntnis nimmt: also nicht, was war, sondern, was er schreibt und wie er das sagt. Wären wir erst wieder so weit auf der Höhe — es hat freilich noch sehr seine guten Wege damit! — dann müſste auch aufhören jener heute zu beobachtende Zug der Entartung unserer Kunstzustände, daſs man den Künstler schon für die Kunst nimmt und jener Künstler nur mehr die als Reklame wieder auszumünzende Schulmeister-Censur von seinem Kritiker erwartet, diesen aber rundweg für einen Esel erklärt oder in würdeloser Unterwürfigkeit nur eben als freundlichen Geschäftsmakler zu gewinnen sucht, falls dieser sothanes »Artisten«-Bedürfnis bei ihm nicht verstanden bezw. kaltlächelnd im Dienste der Kunst selbst ignoriert hat. Dann fürwahr würde auch die Möglichkeit mehr und mehr wieder abgeschnitten werden, daſs die kritische Stimme vom Künstleragenten zum charakterlosen »Waschzettel« für seine besonderen Preſs-Zwecke herabgewürdigt und entwertet wird, wie das heutzutage, oft mit Unterdrückung des betr. Schriftstellernamens unter einfacher Citierung der Journalquelle so oft geschieht! Namentlich die Berliner Kollegenschaft war unvorsichtig genug, sich vom »Konzertdirektor« *Wolff* mit den Jahren nach und nach auf dieses Glatteis locken zu lassen, und das heutige Resultat ist nun jene atemlose Hetzjagd von Konzertsaal zu Konzertsaal zu gunsten einer zweifelhaften »Provinz« — oft zwei bis drei an einem einzigen Abend, und dies fortgesetzt die ganze Woche hindurch — bei der eine Sammlung schlechterdings gar nicht mehr aufkommen kann und jedes lebendige Stylgefühl systematisch ausgerottet werden muſs.

Aber auch noch eine andere Erscheinung ist uns bedenklich und steht einer fruchtbaren Wirksamkeit unserer Kritik auf die Kunstbildung unserer Tage entschieden im Wege: das büreaukratische Einteilen nämlich in Spezial-Ressorts. Muſs es da häufig schon billige Verwunderung erregen, wie wenig allgemein-geistig gebildet unsere »tonangebenden«, »führenden« Stimmen sich erweisen; wie fast keine aus der musikalischen Fachkritik sich um die dramatische Bewegung der Zeit mehr kümmert; der von moderner Litteratur

nichts versteht, der wieder die neuere Entwickelung auf dem Gebiete der bildenden Kunst vollständig verschlafen hat, fast allen aber schon das Gefühl für die unteilbare Einheit der Kunst als eines zusammenhangvollen Kultur-Ganzen verloren gegangen ist: so noch weit mehr haben wir mit einem mifsbilligenden Kopfschütteln die Einrichtung zu begleiten, wenn selbst innerhalb des Musikfaches noch chinesische Mauern schroff aufgerichtet werden, dieses engere Gebiet noch wieder in die beiden Untersparten »Konzert« und »Theater« fein säuberlich abgeteilt und nun sorgfältig stets scharf auseinandergehalten wird. Als ob das nicht alles innig zusammengehörte, aus dieser Spaltung nicht die grenzenloseste Einseitigkeit resultieren, aus solchem Mangel gegenseitiger Befruchtung nicht der gräulichste Gallimathias verkümmerter Funktionnn erwachsen müfste! Das Feuilleton unterm Strich sollte doch ein organisches Ganze, ein lebendiges Bild voll innerer Einheit ergeben, wenn anders der Leser es mit wirklichem Nutzen studieren, in all' dieser Stimmentfaltung das geistige Centrum einer klaren Weltanschauung herausfühlen und nicht angestückelte Flecken mühsam nur zusammenklauben soll! Und eben darum sollte es auch nicht immer vorkommen, dafs zur Operette — die doch auch ein Genre ist und ihren eigenen Stil hat — sozusagen der Musikreferent (der hier gerade durch ernstere ästhetische Anforderungen sehr viel Nutzen stiften könnte) sich zu erhaben dünkt, das feinere Varieté zudem vollständig dem Lokalreporter überantwortet statt durch kritische Betrachtung weiterhin geläutert wird und bei einer »Yvette Guilbert« der allein berufene Teil sich über seine Kompetenz zur feuilletonistischen Bearbeitung erst mit dem dazu völlig unberufenen Ressort lange endlos herumstreiten mufs; oder aber beim Tode *Pollinis* z. B. nicht der zuständige Opern-Referent das gebührende nekrologische Schlufswort spricht, sondern wieder der Feuilletonleiter seiner Hand die Feder selbstherrlich entwindet, um den Trauer-Akkord hübsch lokalpatriotisch-harmonisch zu stimmen und ohne jede Dissonanz »versöhnlich« ausklingen zu lassen. Der gewohnte Trott nach Schubfach-Einteilung ist gewifs bequem — aber Tretmühle ist nicht Ästhetik, Kunst doch schliefslich etwas anderes als Kirchturmpolitik!

Endlich noch gegen einen anderen Unfug ist mit Feuer und Schwert wohl zu Felde zu ziehen — eine Unsitte, welche die Kritik notwendigerweise noch auf den Hund bringen wird, wie er das Holzpapier unserer Tageblätter — so stilvoll als geschmacklos — ja schon auf den schlechtesten Holzschnitt heruntergebracht hat. Wir meinen die unleidliche Fixigkeit künstlerischer Berichterstattung, die ja nur zur Unterdrückung alles sachlichen Eingehens führen und lediglich in das allerwindigste Moment-Photographie-Journalistentum ausmünden kann! Da dieser Mifsbrauch offen eingestandenermafsen nur ein Produkt der freien Konkurrenz ist, da denn junge Blätter neuer Gründungen dadurch vor allem die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken suchen, dafs sie stets um eine Nasenlänge vor den anderen mit fix und fertigem Urteil hervortreten, so ist die schönste und erhebendste Perspektive auf eine sportliche Entwickelung der Kritik im »Rekord«-Stil dadurch eröffnet. Den Vogel wird in diesem buhlenden Wettrennen um die Gunst des p. t. Publikums bei entsprechender weiterer Vervollkommnung unserer Technik mechanischer Thätigkeiten ganz entschieden der abschiefsen, der dem Theater- oder Konzertbesucher beim Heraustritte bereits die vollständige Kritik über das soeben erst Genossene (mit Ausschlufs höchstens der allerletzten Nummer) gegen 5—10 Pf. Entgelt in die Hand drückt, so dafs es dieser getrost — schwarz auf weifs — mit nach Hause tragen kann! Denn ganz entschieden hatte doch schon das Warten bis auf den »Morgenkaffee« seine sehr bedenklichen Seiten! Oder aber: wir kommen gleich ganz auf das alte (einem on dit zu folge schon manchmal in Flagranti ertappte) Verfahren zurück, dafs wir Referate aus freier Hand und kühner Phantasie einfach auf der Redaktion ausarbeiten lassen von einer Lohnschreiberseele, die u. a. Gewandtheiten auch die Geschicklichkeit an sich hat, gar nicht einmal Gehörtes genau beschreiben zu können!

Nun, diese bekannten Kritiken bis zu solchen über Aufführungen, welche fatalerweise in letzter Stunde gar nicht stattgefunden haben, wird Hamburg (um nunmehr auf dieses näher einzugehen) schon deshalb nicht so leicht Gefahr laufen, zu produzieren, weil hier — selbst bei den zweimal täglich erscheinenden Blättern — im grofsen und ganzen noch der löbliche Brauch vorherrscht, die Kritiken in der nächsten Abendausgabe erst zu bringen. Ist das auch nicht ganz mehr jenes »goldene Zeitalter« des »Lundismus« (der zusammenfassenden Montags-Revuen über die »musikalische Woche«), wie Rudimente davon noch heute in der Wiener Presse, gescheuterweise aber auch in der Pariser, zu entdecken sind — nicht mehr jener »süfse Frieden«, von dem der unterm Joche des Journalismus schwer seufzende wahre Ästhetiker so gerne singen möchte: »Komm, ach komm in meine Brust!« . . . es ist doch immerhin noch ein rechter Segen. Ich lasse mir die kleine, Erfolg oder Mifserfolg mit ein paar Zeilen kurz notifizierende Vornotiz nach wichtigeren Premièren schon in der Morgennummer gerne gefallen: das hat vor allem für eine rasche Meldung vom Orte selbst nach auswärts einen guten Sinn. Aber das regelmäfsige Erscheinen der ganzen in derselben Nacht noch atemlos unter dem Drängen des schläfrigen Faktors fabrizierten Kritik im Morgenblatte ist nun einmal vom Übel, ein schwerer Krebsschaden unseres modernen Zeitungswesens, und es bedeutet zudem die Knechtung des freien Geistesarbeiters unter dem Zeichen des Kapitalismus zum unwürdigen Galeerendienst des allerunter-mäfsigsten Tintenkulitums. Jeder, der noch etwas hält auf seine Schriftstellerehre und etwas giebt auf Standesbewufstsein, sollte diesem schnöden Ansinnen barbarischer Banausen gegenüber energisch den Streik erklären! »Ich hab's gewagt mit Sinnen!« — zum Teil freilich auch noch aus ganz anderen, sehr triftigen Gründen. Denn das Unglück führte mich in Hamburg leider gerade an das neue Blatt, das hierin vor allem das Karnickel für die übrigen abzugeben, sich verschworen hatte. Und — traurig, aber wahr! Dem altangesehenen »Hamburger Correspondenten« lag diese freizügige Konkurrenz schon so sehr auf und bereits arg im Nacken, dafs er eine dritte Ausgabe als »Mittagsblatt« seither inszenierte und darin wenigstens schon die Kritiken des Vorabends geschickt unterzubringen sich beeilte. Die berühmten »Hamburger Nachrichten« ihrerseits haben — unbekümmert, wie immer, im Gefühle ihrer, dergl. »nicht nötig habenden« publizistischen Überlegenheit — den früheren Modus ruhig beibehalten, und in günstigster Lage sind ohne Zweifel das bekannte »Fremdenblatt« und die allerjüngsten »Neusten Nachrichten«, da sie bei ihrer Erscheinungsweise, nur einmal des Tages gegen Abend, die Kritik überhaupt schon gar nicht anders als am nächsten Abend aufnehmen können; während der ebenfalls nur einmal täglich herauskommende »Generalanzeiger« der kleinen Leute immerhin schon gleich zu Nachmittag gedruckt vorliegen mufs. Doch halt, nein — dafs ich nicht flunkere! Das allerbeste Teil hatte darnach eigentlich die grofse »Börsenhalle« für sich erwählt: sie bringt nämlich gar keine Kunstbesprechungen. Und das sozialdemokratische Hamburger »Echo«? Ich mufs offen gestehen, dafs ich es nur in den allerseltensten Fällen gelesen, dann aber auch meist keinerlei Verantwortungsgefühl der Redaktion für geregelte Buchführung über musikalische Ereignisse wie künstlerische Angelegenheiten überhaupt darin entdeckt habe. Dr. Arthur Seidl.

Berlin. Kaiser *Wilhelm* hat einen Wanderpreis für Männergesangvereine gestiftet. Derselbe besteht in einem Kleinod aus edlem Metalle und soll während der Zeit des Besitzes von dem Vorsitzenden des betreffenden Vereines bei festlichen Gelegenheiten um den Hals getragen werden. Ein dreimaliger Sieg, wenn auch nicht hintereinanderfolgend, bringt das Kleinod in den dauernden Besitz des Vereines; andernfalls wird bei der Abgabe der Name des Vereins mit der Jahreszahl des Sieges auf dem Kleinod vermerkt. Das Preisrichter-Amt wird von neun hervorragenden Musikern ausgeübt, welche vom Kaiser ernannt werden. Im ganzen werden für das Wettsingen und die damit verbundenen Festlichkeiten zwei Tage in Aussicht genommen. Das erste Wettsingen wird im nächsten Jahre in Cassel stattfinden. Nur Vereine von mindestens 100 Mann werden zugelassen.

Chemnitz. Kirchenmusikdirektor Professor *Theodor Schneider*, der für das hiesige Musikleben so bedeutungsvoll gewesen ist, trat von seinen sämtlichen Ämtern zurück, um seinen Lebensabend in der Lausitz zu geniefsen.

Darmstadt. Der Grofsherzog ernannte Frl. *Wedekind* aus Dresden zur Kammersängerin.

Nördlingen. Der evangelische Kirchengesangverein Öttingen (Dirigent Kantor *Schnell*) feierte am 14. April sein zehnjähriges Bestehen. Zur Aufführung kam dabei auch die *Haydn*sche Symphonie Nr. 6 in G dur (mit dem Paukenschlag) in ihrer Bearbeitung für Hausmusik von *Trautner* (f. Harmonium, Klavier, Streichquintett u. Flöte).

Strafsburg. *Hugo Wolffs* Oper »Corregidor« fand freundliche Aufnahme.

Dr. *A. Thierfelder* hat eine neue Oper geschrieben, der Heiratstein, welche in Rostock einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Der Komponist hat sich den Text zu seiner Oper selbst geschrieben. Kurz nach der Aufführung wurde der Komponist, der bekanntlich Universitätsmusikdirektor ist, zum Professor ernannt.

— *Heinrich Hofmanns* Johanna von Orleans für Soli, Männerchor und Orchester hatte am 15. Mai in Dresden einen durchschlagenden Erfolg. Frl. *Marie Rost* sang echt künstlerisch die Titelpartie. Desselben Komponisten »Waldfräulein« für gem. Chor, Soli und Orchester kam kürzlich in Halberstadt, Thorn und Annaberg erfolgreich zur Aufführung.

— Zum Nachfolger *Brahms'* als Direktorialmitglied der Gesellschaft für Musikfreunde wurde *Goldmark* ernannt.

— Für Harmoniumspieler hat die Firma Breitkopf & Härtel einen Katalog (180 Seiten) von Harmonium-Musik deutschen und ausländischen Verlags herausgegeben. Das gebotene Material ist in Gruppen (Soli, Duos, Trios, Quartette, Harmonium mit Gesang) geordnet.

— Die Tonkünstlerversammlung des Allgem. deutschen Musikvereins findet vom 26—28. Juni in Mainz statt.

Besprechungen.

Rheinberger, Jos.: Op. 162. Monologe. Zwölf Stücke für die Orgel in 2 Heften à 2,50 M. Leipzig, Otto Forberg.

Das sind wieder herrliche Gaben des Münchener Meisters, ein Dutzend Kabinettstücke, von denen eines das andere an Wohllaut und interessanten Rhythmen überbietet. Selbstgespräche hat sie der Tondichter genannt, und in der That, bei solcher Musik an hehrer Stelle kann der gemütvolle Organist, der ein liebevolles und gründliches Studium dieser Perlen nicht scheut, sich der prosaischen Welt entrückt glauben und traumverloren im Reiche der Töne sich selbst Genüge sein. »Süfser Wohllaut« und überraschende Akkordfolgen erwecken sofort die besondere Aufmerksamkeit der Zuhörer, dem Spieler aber wachsen sie je länger je mehr ans Herz. Diese Stücke sind nicht nur sehr wirkungsvolle Konzertnummern, sondern eignen sich auch sehr wohl zum Gebrauch für den Gottesdienst.

I. Con moto, ein kraftvoller, energischer C dursatz mit vierst. $^6/_4$ Takt, der sich sowohl als Eingang zum Gottesdienst, als auch als Nachspiel verwenden läfst.

II. Poco agitato in a moll. Dieses Stück erinnert in Rhythmus und chromatischen Fortschreitungen der Stimmen an des Verfassers A moll-Sonate mit chromatischer Fuge. Wegen seines lebhaften und etwas aufgeregten Charakters dürfte es sich besser zum Nachspiel, als zu einer Choraleinleitung eignen.

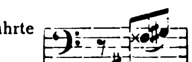
III. Andante tranquillo in E dur ist ein äufserst lieblich klingendes Lied ohne Worte mit überraschenden Akkordfolgen. Durch die von Anfang bis zu Ende durchgeführte Synkopierung des Soprans gewinnt dasselbe noch einen neuen Reiz.

IV. Andantino. Dieses Trio für 2 Manuale in es moll zeigt eine liedartige Melodie in $^3/_4$ Takt, welche von Achtelfiguren auf einem 2. Manuale begleitet wird; sie wendet sich im 2. Teile nach Ges dur, moduliert in wirkungsvoller Weise in verwandte Tonarten und kehrt zum Schlufs nach es moll zurück, um mit den einfachsten Mitteln in origineller Weise in der Quintenlage von Es dur allmählich auszuklingen.

V. Andante amabile in G dur ist eine der klangschönsten und dankbarsten Nummern des ersten Heftes, welche einer freudigen Stimmung Ausdruck verleiht.

VI. Largo espressivo in h moll, ein kontrapunktisches Meisterstück in Form eines Trios für 2 Manuale mit dem canto fermo: »O Haupt voll Blut und Wunden« im Pedal. Diese Choralbearbeitung läfst sich indes auch auf einem Manual mit Pedal spielen.

VII. Con moto in D dur für 2 Manuale. Ein leichtflüssiger Kontrapunkt, — wie er dem gründlichen Kenner und erfahrenen Meister eigen ist, — verleiht der gravitätisch einherschreitenden Melodie die nötige Lebhaftigkeit und Beweglichkeit.

VIII. Allegretto in gis moll für ein oder zwei Manuale. Schwermütige Stimmung, durch das düstere, in mannigfaltigsten Wendungen durchgeführte Motiv des Pedals:  noch mehr zerdrückt, beherrscht diesen Satz.

IX. Andante in Des dur. Vornehme Gediegenheit charakterisiert diesen Satz, an dem man durch öftere Wiederholung immer neue Schönheiten entdeckt.

X. Con moto in f moll und XI. Lento in Fis dur sind zwei Stücke, die sich auf einer modernen Orgel sehr mannigfaltig in der Wirkung gestalten lassen.

XII. Maestoso hat dem Komponisten Gelegenheit geboten, seine kontrapunktistische Gestaltungskraft meisterhaft an den Tag zu legen. Der Basso ostinato:



tritt 26 mal mit immer neuen, interessanten, sich nie wiederholenden Kontrapunktierungen auf, die aber durchaus nicht den Eindruck des Gekünstelten machen.

Drath, Th.: Op. 78. Fünfzig Orgelvorspiele mit Choralmotiven zu den Predigtliedern im Gottesdienste. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne. Preis 3 M.

»In der Praxis entstanden und für die Praxis geschrieben, verlangen diese Choralpräludien nur einen mittleren Grad von technischer Fertigkeit und sind gröfstenteils schon ausführbar auf einer Orgel mit einem Manual und Pedal; nur manche Vorspiele bedürfen zweier Manuale.« Diese Vorbemerkung des Komponisten, der als Königlicher Musikdirektor, Seminarmusiklehrer und Organist in Bunzlau wirkt, kann nur bestätigt werden. Wer sich bestrebt, die Choräle angemessen vorzubereiten, der findet in diesen Vorspielen, die ein oder zwei Choralzeilen in freier Weise bearbeiten, und deshalb zu jedem Choralbuch verwendbar sind, gutes und ansprechendes Material. *W. Köhler*-Saalfeld.

Briefkasten.

Junger Gesanglehrer in B.: Sie sollen das gnädige Fräulein durchaus nach altitalienischer Methode unterrichten und kennen diese letztere gar nicht. Das ist nicht so schlimm als es aussieht. Ihre berühmten Kollegen, die danach unterrichten, kennen sie nämlich auch nicht. Lesen Sie übrigens das allerdings in neuerer Zeit vielfach angegriffene Werk von *H. Goldschmidt:* »Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts«.

P. D. in D.: Der Volksmund sagt:

Eines Mannes Rede ist keine Rede,
Man mufs sie hören alle Beede.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



II. Jahrgang. 1898.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 7.
Ausgegeben am 1. Juli 1898.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Ein Brief des Herausgebers.

Sehr geehrter Herr Dr.!

Sie fragen, was ich über den Meinungsaustausch zwischen den Herren Dr. *Nagel* und Prof. *Voigt* denke. Diese Anfrage ist gewifs berechtigt. So gut man von dem Leiter einer Versammlung erwartet, dafs er die verschiedenen Ansichten, welche für und wider eine Sache laut geworden sind, noch einmal gegenüber stellt, um dann zur Abstimmung zu schreiten, eben so gut darf man auch von dem Herausgeber einer Zeitschrift Ähnliches erwarten, namentlich dann, wenn sich aus zwei verschiedenen Meinungen eine dritte ergiebt, die klärend auf die ersteren wirken kann. Dieser Fall scheint mir hier vorzuliegen, wie aus dem Folgenden hervorgehen dürfte:

Herr Dr. *Nagel* sieht durch die übergrofse Pflege des Männergesangs die gemischten Chorvereine bedroht und wünscht eine Eindämmung des ersteren, nicht nur weil der Männerchor den letzteren wertvolles Stimmmaterial entziehe, sondern weil er auch den Geschmack an klassischen Chorkompositionen verderbe. Herr Prof. *Voigt* steht in seinen Ausführungen auf dem Standpunkte, dafs der Männerchor von allergröfster Bedeutung für unser Volksleben sei, so dafs er nicht genug gefördert werden könne. Jedermann mufs zugestehen, dafs der Kern der Ausführungen beider Herren richtig ist, mag auch hier und da eine ganz kleine Hyperbel untergelaufen sein: Thatsache ist, dafs die meisten Oratorienvereine Mangel an Männerstimmen leiden und dafs dieser Mangel zum Teil durch das riesige Anwachsen der Männerchöre verschuldet ist, Thatsache ist aber auch, dafs der Männergesang ein Kulturfaktor von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist, der sein Manco an künstlerischer Vornehmheit und Gröfse dem gemischten Chor gegenüber durch die Fähigkeit ersetzt, seinen kulturellen Einflufs auch durch die kleinste Lücke in das Volksleben dringen zu lassen; so dafs es nicht ungereimt ist, hier von zwei ganz gleichberechtigten Faktoren zu reden, so hoch auch der gemischte Chorgesang vom rein musikalischen Standpunkte aus betrachtet über dem Männergesange steht. — Es fragt sich nun, ob wir dem Oratoriengesang aufhelfen können, ohne dafs wir dem gleichwichtigen Männergesange die Adern unterbinden. Gewifs geht das, wenn wir unsere Blicke auf jene Kreise richten, deren musikalische Indifferenz den Niedergang der Chorvereine mindestens ebenso sehr verschuldet hat als die Männerchöre, auf die Kreise der wissenschaftlich gebildeten Männer unseres Volkes. Von ihnen singt jetzt in den Chorvereinen hin und wieder ein stimmbegabter Theologe, vielleicht auch einmal ein Referendar so lange, als ihn eine schöne Sängerin Feuer und Flamme für den Gesang werden läfst. Als »ständige« Sänger findet man höchstens hier und da einen Amtsgerichtsrat oder einen Schulrat aus guter, alter, sangesfreudiger Zeit und einen Regierungsrat, unter der Bedingung, dafs er Vorstandsmitglied des Vereins ist. Ebensowenig wie im Oratorienverein sind die »studierten« Herrn im Männerchore zu finden, so dafs ein ganzer intelligenter Stand in Bezug auf die Chorgesangspflege brach liegt. Was ist da zu thun? Der

grofse Kurfürst liefs keinen jungen Mann heiraten, bevor er nicht eine bestimmte Anzahl Obstbäume gepflanzt hatte. Gut, so lasse der moderne Staat, dem die Pflege des Gesanges ebenso wichtig erscheint, als jenem grofsen Fürsten die Pflege der Obstbäume, keinen Pfarrer, keinen Philologen, keinen Richter etc. heiraten, bevor derselbe nicht mindestens 10 Oratorien mitgesungen hat; und wir sind durch dieses etwas gewaltsame, aber dem gegenwärtigen Begriffe von Staatshilfe durchaus entsprechende Mittel glänzend am Ziele, vorausgesetzt — dafs die Herren überhaupt singen gelernt haben. Hier liegt aber, um wieder im Ernste zu reden, der Hase im Pfeffer, der Gymnasialgesangunterricht thut nicht genug, um unsere wissenschaftliche Kreise für die öffentliche Chorgesangspflege zu gewinnen; ihm thut daher eine gründliche Reform not, die sich vielleicht weniger auf die vorhandenen Lehrkräfte als auf die ganze Eingliederung des Gesang-Unterrichts in den Lehrplan der Anstalten zu erstrecken hätte. Befähigen wir unsere Gymnasiasten, wirklich singen zu können, pflanzen wir ihnen Liebe zum Gesang und Achtung vor dem Gesange ein, so werden sie später auch als gelehrte Doktoren gern singen und, was noch wichtiger ist, gar manchen aus den ihnen nahestehenden Kreisen für den Gesang gewinnen, der heute nur deshalb nicht mitsingt, weil eben der Herr Doktor auch nicht mitsingt. Also Reform des Gymnasialgesang-Unterrichts, die auch aus andern Gründen, ich erinnere nur an die musikalische Ausbildung der Theologen, sehr zu wünschen ist, sei unsere Parole als ein Ergebnis der Kontroverse *Voigt-Nagel.* Diesem neuen Kapitel sind die Spalten dieser Blätter gern geöffnet.

Gotha, den 11. Juni 1898.

Ihr

ergebener

E. Rabich.

Die Kirchentonarten und ihre Melodieen in der protestantischen Kirche.

Von **G. Oberlander.**

I.

In den vorliegenden Blättern hat Herr Dr. *Zenger* in seiner Abhandlung »Über katholische Kirchenmusik« des Verfalles der Kirchentonarten gedacht und dabei die Ansicht ausgesprochen, dafs bei diesem Verfall die katholische Kirche stärker betheiligt sei, als die deutschprotestantische. Der letzteren erteilt er sogar das Lob, »länger an den von *Gregor* begründeten 8 Kirchentonarten, später (1547) von *Henricus Loritus, Glareanus* genannt, in ein System von zwölfen gebracht, festgehalten und vor allem länger den gregorianischen Ernst gewahrt« zu haben. Sollte Herr Dr. *Zenger* mit seinem Urteil nur die süddeutsch-protestantische Kirche haben treffen wollen, in deren Seminaren heute noch die Kirchentonarten behandelt werden, so mag er ja recht haben; bezüglich der nord- und mitteldeutsch-protestantischen Kirche ist aber Schreiber dieses leider nicht seiner Meinung, wird sich indes hüten, Herrn Dr. *Zenger* das Gegenteil zu beweisen, denn er glaubt, der katholischen Kirche gegenüber genau in derselben Lage zu sein, wie vermutlich Herr Dr. *Zenger* sich der protestantischen Kirche gegenüber befindet; beide nämlich dürften die kirchenmusikalischen Leistungen der anderen Kirche nicht so genau kennen, um ein allgemeingiltiges Urteil auch über die andere Kirche fällen zu können. Ich selbst habe Arbeiten von lebenden katholischen Kirchenmusikern gesehen, die mich überzeugt haben, dafs die Kirchentonarten von ihnen doch noch als wenig verfallene, »köstliche Ruinen« gepflegt werden, während man in der protestantischen Kirche bemüht ist, von diesen alles tot zu machen, was irgend »tot zu kriegen« ist. Zwar beruft sich Herr Dr. *Zenger* hierbei auf *Seb. Bach.* Er hätte auch noch auf dessen Weimarer Kollegen, den Organisten *Walther,* und sein musikalisches Lexikon hinweisen können, der, wie man ihm tadelnd vorwirft, sich während seines ganzen Lebens nur mit Chorälen beschäftigt und damit gleichsam seine Zeit »vertrödelt« habe, ein Mann, der die Kirchentonarten und ihre Melodieen vortrefflich gekannt und bezeichnet hat und sich dennoch 70 Jahre nach seinem Tode von einem Ignoranten schriftlich und öffentlich selbst als Ignorant hat darstellen lassen müssen. *Seb. Bach* und er waren zwei Schwalben, die aber leider keinen »Sommer« gemacht und mit ihren Leistungen nur bewiesen haben, dafs auch der Winter zuweilen einige schöne Tage hat. Und es war bei ihrem Tode bereits Winter, eisiger Winter für die Kirchentonarten auch in der protestantischen Kirche. Dafs ich daher das unserer Kirche gespendete Lob als unverdient ablehnen, ja als geeignet ansehen mufs, die protestantische Kirche noch in einen weiteren Winterschlaf zu lullen, möchte ich beweisen. Man wolle mir gestatten, im folgenden Thatsachen und Meinungen darzulegen. Ob es mit dem zweiten Teil des Lobes, dem »gregorianischen Ernst«, bezüglich der Kirchentonarten in der protestantischen Kirche vielleicht besser steht, darüber mag der Leser selbst das Urteil zwischen den Zeilen heraus lesen. Ich betone nur noch, dafs ich bei meinen Ausführungen allein die nord- und mitteldeutsch-protestantische Kirche im Auge habe und bezüglich dieser zu besprechen haben werde:

1. die heutige Praxis und Theorie über die Kirchentonarten;
2. die Er- und Verkennung dieser Tonarten;
3. die Schädigungen derselben bis zur Geringschätzung;
4. die Ursachen, welche eine liebevolle Pflege der Kirchentonarten bisher verhindert haben;
5. verkehrte, ins Gegenteil umschlagende Bestrebungen zur gröfseren Pflege der alten Choralmelodieen, sowie
6. diejenigen Mächte, von denen man die Besserung des heutigen Zustandes erhofft.

1.

Von den der Praxis dienenden Büchern sind zunächst zu betrachten die Choralbücher, die doch vor allen anderen Lernmitteln die Ehre der Kirchentonarten hoch zu halten berufen sind. Das erste Choralbuch, das ich in die Hände bekam, war ein Musterbild aller Schwachheiten und Unterlassungssünden bezüglich der Kirchentonarten, wie auch heute noch unsere Choralbücher wimmeln von solchen Sünden, welche daran Schuld sind, dafs ich jetzt in meinem Alter ein »Evangelisches Choralbuch« mit grofsem Widerwillen in die Hand nehme und, falls ich hin und wieder noch im Gottesdienste einmal spiele, dabei die gedruckte »Kunst des Tonsetzers« völlig ignoriere. Die Einpflanzung dieses Widerwillens begann bei mir schon im Alter von 14 Jahren in der zweiten Orgelunterrichtsstunde, wo unser alter Organist mir mit Donnerstimme »einremste«, dafs mein Choralbuch »Falsches« vorschriebe. Ich war wie aus allen Himmeln gefallen; denn dies Choralbuch, eben erst frisch herausgegeben, kostete meinen Eltern ein damals bedeutendes Stück Geld. Ich achtete es als einen kostbaren Schatz, denn bei seiner Abfassung mufsten ja die allerneuesten Forschungen berücksichtigt sein, und aufserdem waren als Verfasser zwei Seminarlehrer genannt, von denen der eine seinem Namen sogar den Titel »Königlicher Musikdirektor« beifügen durfte. Und nun dieser Reinfall! Ich verstand leider meinen alten Lehrer nicht, denn er sagte mir wohl, wie der Schlufsakkord der bemängelten Choralzeile eigentlich heifsen müfste, nicht aber, warum er so heifsen müfste. Obwohl ich heute weifs, dafs dieses Mannes köstliches, tiefinniges Orgelspiel allein seiner ausgebreiteten Kenntnis der Kirchentonarten zu danken war, so hat er mich doch in meiner Unkenntnis ruhig laufen lassen. In seinem Kampfe mit der Not des Lebens und der dadurch bei ihm entstandenen Verbitterung hat er kein Interesse gefühlt, mir, seinem einzigen Orgelschüler (!), von seinem Wissen mitzuteilen. Es wurde mit ihm ins Grab gelegt! — Ein Beispiel für viele, wie allmählich die persönliche Übertragung der Lehre von den Kirchentonarten durch die in alter Zeit allein dazu berufenen Kirchenmusiker vernachlässigt und unterschätzt wurde. Nur eins habe ich ihm abgetrotzt: Bei seinem Orgelspiele habe ich mich an den Klängen der schönen Harmoniefolgen der Kirchentonarten vollgesogen wie ein Schwamm. Und für diesen Fonds danke ich ihm! Die übrigen Choralbücher — Namen nennen sie nicht — die ich von Amts wegen in die Hände bekam, waren wenig oder gar nicht besser. Ich vermifste in allen die eigentümlichen Klänge meines alten Lehrers. Von zwei handschriftlich hergestellten, mir geschenkten Choralbüchern mufs das ältere als das weit bessere erklärt werden. Während in den Wissenschaften die besten Bücher stets die neuen sind, weil sie die neuesten Forschungen enthalten, war es mit der Choralmusik offenbar umgekehrt. Dies erkennend, habe ich die Choralbücher überhaupt beim Gottesdienste nicht mehr benutzt, sondern nur nach einem trefflichen Choralmelodieenbuche gespielt.

Mir liegen zur Zeit 4 verschiedene Melodieenbücher vor, aber was von den Choralbüchern gesagt werden mufste, mufs — leider Gottes — auch von den Melodieenbüchern gesagt werden: Je jünger, desto schlechter! Den Namen des ältesten, des besten, will ich hier nennen. Es ist von dem vortrefflichen *Ludwig Erk* im Verein mit drei Seminarlehrern herausgegeben, ein Buch, an dem sich alle Herausgeber evangelischer Melodieenbücher ein Muster nehmen sollten. Jede Melodie ist auf ihren musikalischen Inhalt geprüft und dieser kurz aber treffend darüber vermerkt worden. Bei jeder Melodie haben sich die Herausgeber gefragt: Wie ist die Melodie geworden und welche Variante hat die meiste Berechtigung? Mit feinmusikalischem Ohr wurde hierbei die Volksseele belauscht und stets das Richtige getroffen. Am grofsartigsten aber zeigt sich *Erk* als feinfühlender Musiker, wo es die Unterlage des Textes gilt. Da er genau den Inhalt einer Melodie herausfühlt, so kann es ihm auch nicht passieren, wie anderen, einer Melodie einen nicht treffenden Text unterzulegen. Nur einen Fehler hat dies Buch, die Kirchentonarten betreffend, nämlich den, dafs unter zusammen 160 Chorälen nur drei als den 8 Kirchentonarten *Gregors* angehörig bezeichnet sind und aufserdem fünf Melodieen vom Kenner an der Vorzeichnung als solche ermittelt werden können Zusammen also 8 Choräle, von denen man annehmen kann, dafs den Herausgebern die Zugehörigkeit zu einer der 8 gregorianischen Kirchentonarten bekannt war. Und dennoch ist tief zu bedauern, dafs man dies Buch durch Herausgabe neuer, aber leider nicht besserer Melodieenbücher verdrängen zu wollen scheint. Die drei anderen Melodieenbücher, von denen das eine ohne, die beiden andern mit Textunterlage hergestellt sind, scheinen fast nur Abschreibearbeit zu sein, Abschriften aus neueren Sammlungen wie aus alten Gesangbüchern, und nur ein einziges davon ist bezüglich der Kirchentonarten besser situiert als das Erksche. Man erkennt an der Vorzeichnung, dafs die Choräle von einem kundigeren Musiker auf ihre Tonart geprüft worden sind.

Ferner mufs uns hier eine dreibändige Orgelschule eine kurze Charakteristik liefern, weil dieselbe seit länger als 30 Jahren auf die Ausbildung der Organisten namentlich in Preufsen ungemein grofsen Einflufs ausgeübt hat. Diese Orgelschule liegt mir in einem Doppelexemplar vor, nämlich in erster und in achter bis zehnter Auflage. Während weiter unten der theoretische Teil besprochen wird, sind hier nur die praktischen Teile des Werks bezüglich der Kirchentonarten zu erwähnen. Der zweite Band der ersten Auflage enthält auf zusammen 91 Seiten an Übungsstücken nur **zwei** Nummern, bei welchen dem Schüler die Tonart als phrygisch und mixolydisch bezeichnet wird. Beide Nummern zusammen würden $^1/_2$ Druckseite einnehmen. Die zehnte Auflage ist verhältnismäfsig noch schlechter weggekommen, weil sie bei 120 Notendruckseiten auch nur zwei Nummern enthält, die als in den Kirchentonarten

stehend bezeichnet sind und zusammen gleichfalls nur $^1/_2$ Druckseite einnehmen. Im dritten Bande der ersten Auflage zähle ich vier, als den Kirchentonarten angehörig bezeichnete Nummern, die zusammen einen Raum von drei Druckseiten einnehmen würden bei im ganzen 152 Druckseiten! — Die neunte Auflage ist an Übungsstücken in den Kirchentonarten reicher bedacht. Sie enthält auf zusammen 184 Druckseiten 8 entsprechend bezeichnete Übungsstücke in den Kirchentonarten, die zusammen einen Raum von $7^1/_2$ Seiten einnehmen würden. Beide Bände neuer Auflage enthalten also zusammen bei mehr als 300 Notendruckseiten nur 8 Seiten mit Orgelstücken in den Kirchentonarten!! Diese so überaus kärgliche Berücksichtigung der Kirchentonarten (von zweiundzwanzig abgedruckten Chorälen ist ein einziger als mixolydisch bezeichnet worden!) mufs jeder Orgelschüler doch als ein mafsgebendes Urteil deuten, dahin lautend, dafs diese »sogenannten Kirchentonarten« für die Kirche heute offenbar keinen Wert mehr haben, als höchstens einen geschichtlichen.

Der theoretische Teil behandelt in erster Auflage die Kirchentonarten auf drei Seiten. Daraus führe ich folgende Sätze an: »Die lydische und die Tonreihe auf der siebenten Stufe wurden (u. s. w.) aufser Gebrauch gelassen. Die übrigen sind noch heutigestages im Gange, indem unsere Komponisten in Dur und Moll komponieren, und unsere Organisten Choräle in den alten Tonarten spielen, dieselben mit Harmonieen versehen, und in diesem Geschäft alt und neu gleichsam zu vermitteln streben. In der That ist nur dieser Ausdruck, ist von der Harmonisierung einer auf die Tonreihe einer Kirchentonart gebauten Melodie die Rede, der rechte.« — »Es werden demnach bei der Behandlung der alten Choräle dem Einflusse der neueren Kunst gewisse Zugeständnisse gemacht werden müssen, Zugeständnisse, in denen nichts anderes sich ausspricht, als dafs der Lauf, den die Entwickelung der Kunst eingeschlagen, zu deren Vervollkommnung geführt habe.« (!!)

Hier haben wir's deutlich, dafs die Kirchentonarten unvollkommene musikalische Systeme sind und für den protestantischen Kirchenmusiker ein überwundener Standpunkt sein müssen. — Aus der achten Auflage desselben Bandes, welcher die Kirchentonarten auf nur einer Seite behandelt, sind diese Sätze bemerkbar: »Der Bruch mit dem nicht länger aufrecht zu erhaltenden System hatte begonnen. Er endete damit, dafs ein neues System an die Stelle des alten trat, welches nur zwei diatonische Tonleitern kennt: Dur und Moll.« — »Der tonische Akkord hat in der Regel die grofse Terz.« (!!) — »In der lydischen Tonart besitzen wir **keine** Choral-Melodie.«

Also nicht eine einzige? Wir werden finden, dafs der Verf. hier dasselbe behauptet, wie andere protestantische Kirchenmusiker.

Ein anderes zu einer Orgelschule im Jahre 1838 herausgegebenes theoret. Handbuch enthält von den Kirchentonarten überhaupt nichts.

Ein kleineres Lehrbuch für die musikalische Komposition, für Präparandenanstalten abgefafst, übergehen wir, da sein Inhalt anscheinend aus dem nachstehend geschilderten, gröfseren Werke entnommen worden ist, nämlich einer vierbändigen Kompositionslehre, von welcher man — schon ihres hohen Preises wegen — reelle Angaben über die Kirchentonarten nicht vergeblich erwarten müfste. Der Verfasser behandelt dieselben in der mir vorliegenden fünften Auflage (jetzt wird bereits die neunte angeboten!) auf wenig mehr als 36 Seiten in einem anscheinend vollständig und unerschütterlich aufgebauten System. Leider trügt aber der Schein, was ich bei Ausarbeituug eines Privatchoralbuches erfahren mufste, derart, dafs ich schliefslich allen Angaben dieser Theorie zu mifstrauen geneigt wurde. Von den Hypotonarten z. B. werden ganz falsche Behauptungen aufgetischt. Das wäre ja noch nicht allzu schlimm; wenn aber von der lydischen Tonart gelehrt wird, dafs »sie schon unter dem Walten des älteren Systems niemals reichere und selbständigere Anwendung hat erringen können und seit der Reformation vollends verschwunden ist,« dafs »nur wenig lydische Melodieen sich in der böhmischen Choralsammlung« fänden und das Lydische »nur ausweichungsweise in andern, namentlich dorischen Melodieen« erscheine — so ist der Irrtum doch zu stark. Auf mehr als 2 Seiten wird gelehrt vom Lydischen geschwatzt, von welchem wegen des angeblichen Mangels an Choralmelodieen zu reden eigentlich doch überflüssig wäre. Indem Verfasser auf ein von ihm gefertigtes Choralbuch als Beispielsammlung hinweist, erwähnt er einzelne Nummern als »entweder hypoäolisch oder dorisch«, andere als »wohl äolisch«, als »wohl dorisch im Genus molle« und einige als »wohl (fast ohne Zweifel) äolisch.«

Hieraus wird doch deutlich ersichtlich, dafs der Verfasser die Kirchentonarten der von ihm ausgesetzten Choräle selbst nicht gründlich gekannt hat.

Ferner ist eine Geschichte des Orgelspiels zu erwähnen, deren Verfasser mit den Kirchentonarten böse umgeht, die er »harmonisch nicht weniger unbestimmt« nennt, als eines gewissen Komponisten chromatische Gänge. Er tadelt, dafs ein Komponist seine Zeit nicht verstand, welche »auf die Beseitigung des alten Tonsystems gerichtet war«, und lobt einen andern: »Über die alten Tonarten ist er hinweg.« Eines Dritten Kompositionen haben in Wohlklang, Reichtum und freundlichem, ansprechendem Ausdruck Eigenschaften, wie sie »ohne vollständigen Bruch mit dem alten Tonsystem und seinem herben Ernst gar nicht zu erreichen waren.« Zwischen einem Vierten und seiner Zeit steht »das seinerseits halb abgethane, halb anerkannte, mit einem Worte, das im allgemeinen unmögliche System der alten Tonarten oder richtiger Tonleitern.« Unsere alten trefflichen Kirchenmelodieen werden »Reliquien« genannt und der Beweis wird angeblich dafür geliefert, »wie unentschieden der den alten Tonarten aufgedrungene Harmonie-Charakter ist.« Letzteres geschieht durch ein Notenbeispiel aus einer Tripelfuge, worin die Anfangszeilen von den drei alten Chorälen »Christ lag in Todesbanden, Christus der uns selig macht« und »da Jesus an dem Kreuze stund« thematisch verarbeitet worden sind. Die Charakterlosigkeit der Kirchentonarten will Verfasser nun damit begründen, dafs er behauptet, diese drei Melodieen repräsentierten »drei verschiedene Tonarten, die dorische, die äolische, die phrygische.« Dies trifft aber nicht zu, denn zwei Melodieen gehören der phrygischen und eine der dorischen Tonart an. Verfasser hat damit leider nur bewiesen, dafs er selbst kein Kenner der Kirchentonarten ist, ihm also auch die Berechtigung zu einem giltigen Urteil darüber nicht beigemessen werden kann.

Die Erfahrung, dafs ein nach den Gesetzen der betreffenden Kirchentonart gespielter Choral Hörer und Sänger begeisterte und den lauschenden Organisten auf die Wahl der Akkorde neugierig werden liefs, hatte Schreiber dieses längst aufmerksam gemacht auf die sonderbare, übereinstimmende Geringschätzung der Kirchentonarten nicht allein in den der Praxis gewidmeten Büchern, sondern auch auf die so überaus ähnlichen Redewendungen in den vorstehend geschilderten theoretischen Büchern, so dafs das erweckte Mifstranen die Frage aufsteigen liefs, ob etwa diese überaus bösen Verleumdungen der Kirchentonarten aus einer einzigen unlauteren Quelle fliefsen möchten?

Und es ist so! Diese Bücherschreiber haben mit unermefslichstem Kindesvertrauen ganz kritiklos einem anderen einfach nachgebetet, der sich das Ansehen eines ehrwürdigen Weisen zu geben verstand und über die Kirchentonarten ein Lehrgebäude errichtet hat, das fast bei näherem Besehen schon zusammenstürzt. Sein Buch heifst: »Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, dafs in den Choralmelodieen der Alten etwas ist, was heutzutage nicht mehr erreicht wird? Von *P. Mortimer.*« Der Mann hat zweifellos »das Gute gewollt«, hat aber unzweifelhaft »das Böse geschaffen!« Erst in letzter Zeit habe ich mit Mühe dies Buch erlangen können; ich freue mich, es nicht früher gelesen zu haben; bei gläubigem Vertrauen hätte ich vermutlich wie alle andern nicht ein Verehrer, sondern ein Verächter der Kirchentonarten

werden müssen. Es ist verzeihlich, wenn jeder Leser am Schlusse der Lektüre das Buch beiseite wirft mit den Worten:

Mir ward von alledem so dumm,
als ging mir ein Mühlrad im Kopf herum.

Es ist kaum begreiflich, wie jemand solch Geschwätz machen kann von einer Materie, welche die Alten auf dem zehnten Teil des vorliegenden Papierquantums behandelten, und wie es so viel Leichtgläubige geben kann, die ohne jede Selbstprüfung zu der Fahne eines solchen Schwätzers schwören. Es ginge noch, wenn das Vorgetragene blofs konfus wäre, aber leider ist das meiste Irrtum! Ich schätze flüchtig, dafs nicht ganz die Hälfte von allem richtig ist. *Mortimer* hat nur diese Tonarten einigermafsen richtig geschildert: ionisch zum Teil, dorisch, phrygisch, mixolydisch und äolisch, und zwar von allen nur die authentischen Formen. Seine Erklärung aber: »Alle Durstücke sind ionisch, zu denen füglich die Pauken geschlagen werden können; die anderen, wo dieses nicht angeht, sind hypoionisch« gehört — in eine Posse. Was er von den übrigen 7 Tonarten, nämlich dem Lydischen und den sechs Hypotonarten sagt, ist ein willkürlich zusammengefügter Bau ohne reelle Grundlage. Die Reformierten, wie die Lutheraner haben — ihm entgegen — genau wie die Böhmen auch heute noch lydische, ja sogar hypolydische Choräle. Die hypoionische Tonart ist nicht identisch mit Gdur. Es giebt eben so gut hypoäolische wie hypophrygische Choräle. Was M. die hypodorische Tonart nennt, ist in Wirklichkeit die nach der Unterquinte transponierte, authentische äolische Tonart; und was er hypomixolydisch nennt, ist in Wahrheit die hypodorische Tonart, genauer der zweite irreguläre Ton der Alten; bei 4 Melodieen (Beispiel 95 und 96 a—c) ist es gar die nach der Unterquinte transponierte dorische Haupttonart, der erste Ton. Denn die Alten haben — *Mortimer* entgegen — auch transponiert! Die richtige hypomixolydische Tonart kennt *M.* überhaupt nicht! Alle Irrtümer, die *M.* dem *Walther*schen Lexikon wegen Verkennung der Tonarten nachweist, dürften auf *M.* zurückfallen, denn von den meisten dabei angegebenen Melodieen, die mir bekannt waren, habe ich den Irrtum bei *M.* — nicht bei *Walther* — gefunden. Irreführenden Unfug verübt er mit den Ausdrücken »Dur« und »Moll«, wie mit »authentisch« und »plagalisch«. Dafs der »lutherische« Choralgesang nur noch Überreste der alten Choralkunst besitzen soll, ist ein Irrtum, dessen Ausspruch bis heute bereits unermefslichen Schaden angerichtet hat.

Es darf nicht Wunder nehmen, diese so allgemein verbreiteten Irrtümer sogar in einem hochwissenschaftlichen Werke, wie *Helmholtz* »Lehre von den Tonempfindungen« ist, festgesetzt zu sehen. Man kann auf S. 387 u. ff. der 3. Auflage dieses Werks viele vorbezeichnete Behauptungen in einem andern Gewande wiederfinden. Leider ist *Helmholtz* dabei nicht stehen geblieben, sondern hat u. a. die Behauptung aufgestellt (S. 389 a. a. O), dafs der erste Anstofs zur Umformung der Musik ins Moderne »vom protestantischen Kirchengesange ausgegangen sei«, ein Satz, den ich noch nirgend gefunden habe und der mir geeignet scheint, den protestantischen Kirchengesang schwer zu schädigen. Aus ihm mufs gefolgert werden, dafs Luther, wenn er den Pfarrherren die fleifsige Übung der Musik empfiehlt, hier nur die Musik im allgemeinen und im besonderen die ins Moderne umgeformte Musik gemeint habe und dafs unsere Pfarrherren genau Luthers Vorbilde nachlebten, wenn sie sich fleifsig mit den Melodieen der heutigen Dur- und Molltonart beschäftigten. Das ist aber ein grofser Irrtum. Mit seinem Lobe hat Luther nur die Musik in den 8 Kirchentönen gemeint. Nur wer als Pfarrherr sich damit beschäftigt, erfüllt seine Vorschriften Von seinem Reformationswerk ist nimmer die Verachtung der Kirchentonarten ausgegangen!! Erst ein Jahr nach seinem Tode ist das Zerstörungswerk begonnen worden und zwar durch ein Mitglied der römisch-katholischen Kirche, den Freiburger Professor *Glarean*, indem dieser seinen Zwölfsaiter (Dodekachordon) herausgab, wovon wir später sprechen werden.

Wenn man aber in den Lehrbüchern über die Kirchentonarten teils halbwahre, teils ganz unzutreffende Lehren verbreitet, so ist es begreiflich, dafs die mündliche Lehre an den Seminaren, den Konservatorien und sonstigen Musikinstituten nicht besser beschaffen sein kann; denn welcher Lehrer der Theorie hat die nötige Zeit, um aus dem vorliegenden Wust von Ungereimtheiten sich die zum Lehren erforderliche Klarheit zu verschaffen? Ich selbst habe auf einigen dieser Anstalten seiner Zeit nicht einen Satz von den Kirchentonarten zu hören bekommen. Diese werden wohl noch eine Zeitlang ein »Rühr mich nicht an« bleiben.

Brahms' Klaviermusik fürs Haus.

Von **Dr. Wilibald Nagel.**

(Schlufs.)

Brahms hat niemals wieder in gleich engem Rahmen ein Werk geschaffen, das dieser seiner ersten Klavierballade in erschütternder Plastik des Ausdruckes gleich gekommen wäre. Den Anfang nehme man nicht schneller als höchstens M ♩ = 69—72 und gehe dann im *Poco più moto* etwa zu

♩ = 84 (88). Für das Allegro denke ich mir als äufserste Grenze ♩ = 120. Die Triolengruppen sind sehr gleichmäfsig zu spielen; man beachte besonders, dafs das Cresscendo, das schon im Auftakte des Allegro angedeutet wird, vom letzten Viertel des 2. Taktes an ununterbrochen zur Höhe fortschreitet. In Bezug auf Wechsel der Klangfarbe stellt die Ballade die höchsten Anforderungen. Die zweite Arbeit desselben Opus ist etwa mit ♩ = 80 zu beginnen, wonach sich die Schnelligkeit der übrigen Teile dann von selbst ergiebt. Für das Intermezzo dürfte sich ♩. = 88 empfehlen. Im Charakter sind diese beiden Kompositionen unter sich und von der ersten Ballade gänzlich verschieden; die dritte ist eine der wenigen Arbeiten des Meisters, die man als fantastisch bezeichnen darf. Man denke sich das Intermezzo instrumentiert: die fliegenden Sechzehntel Bogen-, die tappenden Achtel Holzblasinstrumente: es ist Sommernachtstraum-Stimmung darin. Die Ddur-Ballade ist in jedem Zuge klar und bestimmt gezeichnet; wie die melodischen Linien erscheinen auch die Harmoniefolgen fest umrissen und ohne jede romantische Beithat. Der Verlauf ist klar: hingebende, beseligte Innigkeit des Ausdruckes im Anfange (welcher Gegensatz in dieser ruhigen Linienführung zu dem Überschwange in dem echten Kinde der romantischen Zeit, dem Andante der Fmoll Sonate, die nur wenig älter ist!) kraftvoller, seiner selbst bewufster Stolz im Allegro non troppo. Wie scharfe Wolkenschatten fallen die Schläge in *Molto staccato e leggiero*, unruhig drängt und stürmt es vorwärts, doch ein energisches Aufsichselbstbesinnen bannt das drohende Unheil. Wer für all das konkrete Bilder substituieren will, mag das, wenn es ihm Freude macht, thun. *B. Vogel* spricht gar nett von der Braut und dem Ritter, wie er auch für das soeben angeführte Sonaten-Andante zweifarbiges Tuch zur besseren Erklärung bereit hat.

Für die vierte Ballade hat der genannte Schriftsteller Goethe's Ballade vom Fischer herbeigezogen. Warum, ist schwer zu sagen. Hätte Brahms das Gedicht im Sinne gehabt, so würde er das wohl gesagt haben. Aber freilich: $^6/_8$ — beliebte Barcarolenbewegung — Wasser — Fischer — Goethe ... welche Ideenverbindung liegt denn auch näher? Wenn nur kein Nachfolger ersteht, der auf Heine exemplifiziert und den ruhig fliefsenden Rhein, und das goldene Lockenhaar der Loreley erkennt . . . Die Ballade, einzig in der Litteratur dastehend wie die erste, erfordert die sorgsamsten Anschlagsnüancierungen innerhalb der äufsersten Grenzen pp bis mf. Es herrscht ein elegischer, weicher, resignierter Ton in ihr, aber mit unendlicher Feinheit verdichtet sich die Stimmung zur Ruhe seligen Friedens. Ich denke mir als Anfangstempo ♩ = 126; der erste Zwischensatz ist sehr schwer auf dem Piano gut zu spielen, der Flügel läfst die in dem Triolengewoge verborgenen Melodieenoten, welche ja nicht auffällig herausgehoben werden dürfen, leichter ins Ohr fallen und gestattet auch bei dem Zusammentreffen übereinstimmender Begleitungs- und Melodieenoten, die ersteren deutlicher als solche kenntlich zu machen. Für den accordischen Teil dürfte es angebracht erscheinen, bei jedem Accorde Pedal zu nehmen.

In den »Klavierstücken« (Op. 76) findet sich manche Nummer, welche dem Dilettanten kaum oder nur sehr schwer zugänglich sein dürfte. Doch versuche man's immerhin: die Brahms gewidmete Zeit ist nie weggeworfen! So gleich das Capriccio in fis moll mit seinem machtvoll aufstrebenden Eingang und dem herrlichen, gigantisch anwachsenden Mittelsatze (man verfolge sehr sorgsam die Wandlungen und Wanderungen des Hauptmotives!) Die Wiederholung und Erweiterung des Anfanges bietet grofse technische Schwierigkeiten, der Abschlufs bringt eine Kombinierung der (abwärts geführten) harfenähnlichen Begleitungsform mit der ersten Hälfte des Themas des Mittelteiles. Ich denke mir, *Max Klinger* müsse für manchen Zug seiner grandiosen Brahms-Fantasie nicht zum wenigsten durch dies Capriccio begeistert worden sein: es ist voll titanischen Trotzens und Wollens, jetzt erklingt es wie ein aus tiefer Seele aufsteigender Schrei nach Erlösung, dann sinkt der Ton, leiser und leiser wird's, der Rest ist Ergebung.

Ein Seitenstück, wenn man so will, zu diesem Werke findet sich in dem Capriccio in cismoll. Ein Seitenstück insofern, als der Beginn wie dort sich aufbäumender, gigantisch-wilder Trotz ist; aber die Linien sind hier noch schärfer gezeichnet, die Beleuchtung noch greller, der Ausdruck noch gewaltiger. Es ist wie ein fürchterliches Ringen gegen feindliches Geschick. Und der eiserne Wille, das Schicksal zu bändigen, sich nicht zu Boden treten zu lassen, siegt, und der Sieger ist jener weltverlachende Humor, den die Gottheit nur wenigen Auserwählten als Geschenk gab, den *Cervantes, Shakespeare, Beethoven* besafsen und von dem auch *Brahms* seinen Anteil erhielt. — Man trachte danach, im zweiten Capriccio die verschiedenen Rhythmen gegen einander ins rechte Licht zu setzen und nehme das Tempo des ersten Werkes M. ♩. = 72, für das zweite (Nr. 5) erscheint als Ausgangspunkt etwa ♩. = 132 (126) angezeigt.

Auch die beiden anderen Capricci des Werkes sind schwer zu bemeistern; »dankbar« ist insbesondere das in Hmoll, aus dem in Cdur, das zunächst nur tönend bewegte, anmutige Form zu sein scheint, entwickelt sich in kunstvoller Steigerung pathetischer Schwung. Von den Intermezzi ist eines immer schöner als das andere: das in As mit der Harfenbegleitung elegisch, sinnend, das in Es mit seiner zauberhaften Melodie, aus der es wie lauteres Glück und wonniges Weh tönt, die beide so nah' bei einander im Menschenherzen wohnen, das in

Adur, innig beschwingt, das in Amoll weltverloren, träumerisch. Bei *Pfeiffer* wird dem zuletzt genannten Stücke die Überschrift: »Im Volkston« gegeben. Das könnte sich höchstens auf die Eingangstakte resp. deren weitere Verwendung beziehen, obwohl es auch da nicht ganz paſst. Für das übrige ist die Bezeichnung ganz und gar ungehörig; ich glaube nicht, daſs sie von Bülow herstammt.

Ich notiere noch meine Tempobezeichnungen nach der fortlaufenden Nr. der Kompositionen: Nr. 2: ♩ = 92—96. Nr. 3: ♩ = 66. Nr. 4: ♩ = 88. Nr. 6: ♩ = 132. Nr. 7: ♩ = 80. (Ich notiere aus besonderen Gründen ♩, obwohl ₵ vorgeschrieben ist. Wenn ein Stück, so erfordert dies die allersorgfältigsten Schattierungen auch im Tempo!) Nr. 8: 𝅗𝅥. = 72.

Wir kommen zu den beiden Rhapsodieen (Op. 79). Vogel denkt bei der ersten (M. 𝅗𝅥 = 96), die er »groſsartig in Haltung, erschütternd in Stimmung« (!) nennt, an einen Geisterzug, dessen Gestalten »in geheimnisvoller Trauer an uns (?) vorüberziehen«. Dann wäre also das Ganze so eine Art gespenstischer Wachtparade? Was wohl Brahms selbst zu derlei Interpretationen gesagt, namentlich zu sich selbst gesagt haben mag! Es ist ein Glück, daſs er damals schon der romantischen Vorliebe, irgendwo ein kleines Citat anzubringen, entwachsen war; denn hätte er vielleicht irgendwo 3 unglückliche Noten niedergeschrieben, die auch im Preuſsenlied, der Marseillaise oder sonstwo vorkämen . . . was hätte er da angestellt: wir bekämen am Ende gar eine neue Geisterparade auf dem elyseischen Feld oder etwas ähnliches serviert! Wozu solche Bilder, mit denen niemanden ernstlich gedient ist?

Brahms scheint mir in der ersten Rhapsodie die höchste Stufe des ethischen Pathos erstiegen zu haben, jeder Zug in ihr ist eingegeben von machtvollster sittlicher Energie. Es wird keine eigentliche Entwickelung eines Gedankens geboten, auch nicht in musikalischer Beziehung, das Bild erscheint von allem Anfang an in völliger Klarheit und Bestimmtheit. Die beiden Abschnitte des ersten Teiles verhalten sich zu einander wie die einzelne That zu dem unaufhaltsam vorwärts stürmenden Drange nach neuer Kraftbethätigung. Oder was bedeuten alle die aufwärts strebenden Figuren, die charakteristische konsequente Versetzung der Hauptmotive auf höhere Stufen anderes? Damit stimmt auch das Bild des wundervollen Mittelsatzes in Hdur zusammen, der nicht etwa als bloſse Episode zu behandeln ist: das Thema steht in naher Verwandtschaft zu dem Hauptmotiv in dmoll und dient ferner dazu, die Coda zu bilden, welche durchaus mehr ist als ein bloſs vom musikalischen Standpunkte aus zu rechtfertigendes Anhängsel. Das Gefühl erkämpfter Ruhe wird nicht erzeugt, im Baſs ertönt leise und doch wie gewichtig mahnend das drängende Motiv des Mittelsatzes, erst zweimal nur der rhythmisch veränderte Anfang, dann die Erweiterung, wie sie schon früher gegeben wurde, gleich darauf erfolgt die bedeutsame Transposition in die Oberquarte, im Discant jagt und stürmt es vorwärts und will zu keiner Ruhe kommen . . . ein Bild des Menschenloses, des nie endenden, ruhelosen Kampfes.

Ganz demselben Ideenkreise entstammt auch die wundervolle Rhapsodie in gmoll (M. ♩ = 132). Wie Vogel von ihr schreiben konnte: sie nähert sich vor allem in dem zartsingenden Mittelteil, der ganz aus dem Geist und dem Herzen des schwärmerischen Eusebius hervorgegangen, den besten ähnlichen (!?) Phantasiestücken Schumann's — das verstehe, wer mag und kann. Schwärmerei? Da wird doch wohl irgend welcher Gefühlsüberschwang zu entdecken sein, und der sollte in den mit Bestimmtheit aufwärts schreitenden Melodieenoten, in der bei aller Mannigfaltigkeit leicht übersichtlichen Harmonik stecken? Nein, durchaus nicht! Schumann — Eusebius — — Wie heiſst es doch:

Wo Begriffe fehlen,
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein . . .

Bülow hat im Zusammenhange mit diesen Rhapsodieen einmal den Ausdruck: »Klavier sprechen« gebraucht. Gerade in diesen Stücken muſs der Spieler eminente geistige Kraft aufwenden, um zum Interpreten des Tondichters zu werden, mit bloſsem Spielen ist nichts, rein gar nichts gethan. Können die Finger mit, hat der Geist die elementar-wuchtige Sprache dieser riesigen granitenen Bildungen erfaſst, dann wird der Interpret den auffassungsfähigen Hörer in tiefster Seele zu packen vermögen. Man beachte die verschiedene Harmonisierung der einzelnen Teile: zu Beginn bleibt die Haupttonart völlig unbestimmt, das Ohr empfindet die doppelte 4taktige Periode als reines Dur: das Ganze erscheint als die Äuſserung kraftvoller, selbstbewuſster Männlichkeit. Und die folgenden 5 Takte? Ist's nicht, als führe ein prasselndes Unwetter einher, als stürze das blind waltende Verhängnis Plan und Arbeit tobend um? Wieder ein neuer Teil, aus dem es erst wie banges, dann wie verzweifeltes, weltentrotzendes Aufschreien erklingt. Dann der letzte Abschnitt des ersten Teiles: man beachte eine gewisse Ähnlichkeit der motivischen Bildung (im Basse) mit dem Motiv der ersten Rhapsodie (Abschnitt 2); die Art der Führung und Erweiterung derselben stimmt bis zu einem gewissen Grade überein. Die ganze Periode steht wiederum im Gegensatz zu Gruppe 3 des ersten Teiles, so daſs wir im ganzen 4 solcher sich entgegenstehenden Abschnitte unterscheiden können. Die Fortführung des eminenten Werkes bietet nur Erweiterungen und Vertiefungen, keinen im wesentlichen neuen Zug mehr, wenn man den Schluſs ausnimmt: einen Augenblick scheint es, als ob das lichtfrohe Dur

Sieger werden wollte, aber nur einen Augenblick, mächtig und überstürzend prallt das erweiterte gigantische Motiv in Moll hinein, den Charakter des Schlusses bestimmend.

Es werden nicht eben optimistische Gefühle durch das Riesenwerk geweckt. Aber man soll auch nicht schlechtweg von hier verborgenen pessimistischen Gedanken und Stimmungen sprechen wollen: in den Gegensätzen, welche in die tönende Erscheinung treten, handelt es sich weder um den Widerstreit zwischen Glückseligkeit und Elend, noch um den rein sittlichen zwischen Gut und Böse — es handelt sich um die Stellung des Individuums gegenüber einer höheren Gewalt. Sie ist der mächtigere Faktor; was auch des Menschen Wollen anstrebe, wie hoch auch sein Flug ihn in Gedanken trage, über ihm thront des Schicksals starre, unbeugsame Macht, die ihn bändigt, bändigen mufs. Aber der prometheische Gedanke, der im Menschenherzen die Sehnsucht nach dem Lichte entzündet, bleibt gleich mächtig in dem Gequälten: das ist das Tragische und doch zugleieh das Glückbringende in ihm und für ihn . . .

Als Brahms' letzte, hehre Gesänge erschienen, da sprach man viel von seinem Pessimismus, indem man sich an die Worte des Textes anlehnte. Gewifs berührt sich das, was ich soeben kurz als Brahmsschen Pessimismus darzulegen versuchte, mit dem christlichen Pessimismus, der ja vorwiegend ethischer Natur ist, aber er ist nicht identisch mit ihm und noch weniger mit der besonderen Spielart, welche den vergeblichen Versuch gemacht hat, die Menschen glauben zu machen, dafs die Erde ein Jammerthal sei. Beethoven hat einmal die Äufserung gethan: Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen — sie war auch Brahms' Moral. Nicht stumpf sich ergeben, nicht das Leben verträumen, sondern handeln und wirken, so lange es Tag ist, was auch komme: das ist's, was aus diesen gewaltigen Tonschöpfungen uns entgegen tönt, es ist der Goethesche Gedanke:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen —

das Wort der Engel, da sie Fausts Unsterbliches dem Lichte entgegen tragen.

Wer diese Erklärung nicht gelten lassen will, der kennt Brahms nicht, der weifs nicht, wie er in seinem erhabenen Schicksalslied an die trostlosen Worte, die das Loos der Staubgeborenen singen:

Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stelle zu ruh'n,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab —

ein Nachspiel anschliefst, das alle Dissonanzen des Lebens friedlich löst und den Blicken selige Gefilde öffnet . . .

Zwölf Jahre liegen zwischen dem Erscheinen der Rhapsodieen und der Veröffentlichung des nächsten für uns in Betracht kommenden Werkes, der »Phantasieen« (Op. 116). Dafs sich die Stücke des ersten Heftes dauernd einbürgern werden, bezweifle ich, obwohl sie zum Teil ganz prachtvoll sind. Aber es ist viel Scharfkantiges darin, dem beim Spiel das rechte Mafs zu geben nur sehr wenigen gelingen dürfte; dasselbe gilt von dem Capriccio des zweiten Heftes. Anders steht es um die 3 Intermezzi des Buches, deren eingehendes Studium nicht warm genug empfohlen werden kann. Eine Fülle von Wohllaut und innigster Empfindung entströmt ihnen, ihr Wesen ist Milde und Abgeklärtheit; es ist Musik, die fern ab von der Menschen Getriebe ersonnen ward, Musik, der man sich allein hingeben sollte — nicht aus Egoismus, aus Gründen, die man nur fühlen, nicht in Worte fassen kann. (Nr. 4: ♩ = 60—63. Nr. 5: ♪ = 104. Nr. 6: ♩ = 80—84). Im ersten Stücke des Opus 117 hat Brahms der Kinderwelt, an der er mit rührender Liebe hing, ein Wiegenlied gesungen, wie es herzinniger nicht geschrieben werden konnte. — In Takt 4 ergänze man aus dem Wiederholungsteil das Crescendo-Zeichen, halte überhaupt die beiden 4taktigen Perioden in der Klangfarbe auseinander. Das Tempo darf ja nicht zu langsam genommen werden, auf den Gang der Melodie ist sorgsam zu achten; man spiele weich, nicht weichlich. Angemessen scheint mir M. ♪ = 92. Über Nr. 2 (♪ = 80—84) schwebt es wie ein Hauch sanfter Schwermut, schmerzlicher Gewifsheit, dafs der Abend nicht fern ist. Aber Brahms wäre nicht er selbst gewesen, wenn ihn das Gefühl dumpfer Resignation hätte übermannen können. Nur für Augenblicke freilich hebt sich in diesem Werke der Ausdruck zu gröfserer Kraft und im cismoll Intermezzo (♪ = 108) tönt es aus den eindringlich leisen Unisono-Gängen wie sanft drängendes Mahnen, wie lindernder Trost, und im Mittelsatze erklingt es wie innig-wehmütige Freude. Aber die letzten Schöpfungen des Meisters zeigen, dafs sein Weg aufwärts führte bis zu dem Augenblicke, da die Natur ihm den letzten Halt gebot.

Wohl war er sinnend oft stehen geblieben, den Blick rückwärts zu wenden, Einkehr in sich selbst zu halten, sich Rechenschaft abzulegen von dem, was er geschaffen. Aber wenn je einer den Pfad, der zur Klarheit führt, gefunden, wenn je einer sich selbst getreu geblieben, so ist's Johannes Brahms gewesen! Wie ein Rückblick auf seinen Lebensweg erscheinen mir die Schöpfungen Op. 118 und 119. Als hätte ein Zaubertrank ihm alle Lebensfreudigkeit wieder gegeben, so erhebt er sich plötzlich wieder zu der sonnigen Höhe, die sein jugend-

liches Schaffen krönte: die liebliche Welt, welche er einst mit der ersten Orchesterserenade, dem wunderherrlichen Bdur-Septett den geblendeten Blicken erschlofs, ist in dem Adur Intermezzo (♩ = 84) wiederum erwacht, die vornehme Grazie und neckische Anmut früherer Tage erstrahlt aufs neue in der Romanze (♩ = 80—84) und in dem Edur Mittelsatze (♩ = 84—88) des Intermezzo in Emoll (♪ = 132) treibt der fröhliche, gutmütige Hausgeist der Wiener Musik, der Schubert, Lanner, Straufs, Brahms selbst (in den Walzern u. a.) einst die Feder geführt, sein schelmisch-harmloses Wesen.

Und nun das letzte Werk, das Brahms den Klavierspielern geschenkt: die Rhapsodie in Esdur (M. ♩ = 116, später scharf zu modifizieren!) Man durchforsche die Klavierlitteratur nach einem zweiten Werke, das ihr gleich an kraftvoll-freudigem Stolz, das ähnlich ist diesem jubelnden Hymnus auf die treibenden guten Kräfte im Menschenherzen! Wohl erscheint es auf den ersten Blick befremdend, dafs das Werk nicht schliefst, wie es begonnen; wild stürmen die Gedanken auf einander ein, der siegesfreudige, hoffnunggeschwellte, der von nagenden Zweifeln erfüllte . . . Welcher wird die Oberhand behalten? Wie mit einer bangen Frage schliefst das gewaltige Werk. Wie sie deuten? Ist es die Frage, die keinem Denkenden erspart bleibt, die Frage nach dem unerforschten Lande, dem »grofsen Vielleicht«, wie es *Rabelais* genannt hat? Man kennt Brahms' Stellung zu religiösen Fragen. So sehr sie von skeptischen Anwandlungen frei war, so menschlich-begreiflich erscheint es, dafs ihn inmitten des Hochgefühls energischer Kraftentfaltung plötzlich der marternde Ruf nach dem Wohin? aufschreckte . . .

Goethe sagt einmal in den Sprüchen in Prosa: Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müfste. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles was sie ausdrückt. — So ist's, und darin liegt auch der Grund, warum es so unendlich schwer ist, die Wirkung der Musik auch nur annähernd in Worte zu fassen. Doch ist das auch nicht der Endzweck dieser Zeilen: wer *Brahms* noch nicht kennt, der sehe selbst zu und lerne ihn auf seine Weise erkennen, ihn, der noch auf lange hinaus im Bewufstsein des deutschen Volkes wachsen wird.

Erklärung.

Da die Erwiderung des Herrn Dr. *Franz Kullak* auf meine Besprechung seines Buches »Der musikalische Vortrag zu Ende des 19. Jahrhunderts« durchaus auf dem Boden der von mir hinlänglich kritisierten Darlegungen des Buches steht, so habe ich meinen Ausführungen nichts hinzuzufügen.

Leipzig, 10. Juni 1898.

Dr. Hugo Riemann.

Lose Blätter.

Zur Vernachlässigung Mozarts.

Eine psychologische Untersuchung.

Von W. Haarmann.

I.

Dafs die Musik *Mozarts* heute vernachlässigt wird, dafür bedarf es keines weiteren Beweises. Mancher Klavierspieler hat in seinen Lehrjahren pflichtgemäfs einige Sonaten und andere Sachen von ihm gespielt, um sie später nie wieder anzusehen. Der Klavierunterricht mag auch einige Schuld hierbei tragen. Sonaten von *Mozart* werden vom Schüler oft in einem Alter gespielt, in dem er sie noch nicht zu würdigen weifs. Infolgedessen fafst er nicht selten einen Widerwillen gegen sie, der noch lange nachwirkt. Jedenfalls steht die Thatsache fest, dafs im einfachen häuslichen Kreise, geschweige denn im »Salon« nichts weniger gespielt wird als *Mozart*. »Im allgemeinen« wollen wir hinzusetzen. Das Geschlecht der »Stillen im Lande« stirbt auch im gelobten Lande der wahren Kunst nie aus. Weiten Kreisen aber gilt *Mozart* für altmodisch oder langweilig oder als überlebter Standpunkt.

Und das öffentliche Musikleben ist ihm auch nicht allzu günstig gestimmt. *Mozarts* Opern entzücken gewifs noch viele, aber ebenso viele mögen beim Anhören derselben im stillen denken: »*Wagner* ist doch ein anderer Mann« und »Don Juan ist noch lange keine Cavalleria.« *Mozarts* Symphonieen und Kamermusikwerken begegnet man noch auf den Konzertprogrammen, aber wieviel wirkliches Verständnis und ehrlicher Beifall mögen ihnen zu teil werden! Und wenn wir nun erst an die Klavierkünstler und -virtuosen denken! Sie sind bald gezählt, die *Mozart* gerecht werden. Als ich vor Jahren bei meinem verehrten Lehrer Professor L. in Berlin das Rondo a moll von *Mozart* übte, erklärte er, mich damals damit sehr überraschend, dafs die N. — eine berühmte Lisztschülerin und -spielerin, die gerade zu der Zeit die Berliner entzückte — schwerlich das Rondo echt mozartsch vortragen könnte. Ein Mozartspieler wie *Reinecke* in Leipzig ist in unserer Zeit ein weifser Rabe. Die Finger thun es bekanntlich nirgends allein, am allerwenigsten bei *Mozart*, wenngleich man seine einfachsten Klaviersachen wegen der peinlichen Sauberkeit und vollendeten Grazie, womit sie vorgetragen sein wollen, nie »leicht« nennen sollte. Es fehlt unserer Zeit der kongeniale Geist. Dafür kann man niemanden verantwortlich machen.

Unsere Zeit ist infolge der Entwickelung des musikalischen Empfindens und des derzeitigen Standes der Musik nichts weniger als geeignet, *Mozart* zu verstehen und zu würdigen. Das letztere geschieht wohl in gewissem Sinne, aber man wird dabei nur zu lebhaft an *Lessings* Wort erinnert: »Wer wird nicht einen Klopstock loben? Doch wird ihn jeder lesen? — Nein.« Es müssen noch andere geistige Strömungen mit in Betracht gezogen werden, um zu erkennen, dafs es an den nötigen Vorbedingungen fehlt. Es fehlt die »heilige Einfalt«, der

einfache, gesunde, natürliche, kindlich frohe Sinn, der Sinn auch, der das Erhabene am meisten liebt, je mehr es sich in einfaches Gewand kleidet. Die Musik unserer Tage denkt und grübelt zu gerne, sie ist bisweilen geistreich bis zur — Narrheit, sie liebt den Flitter und viel fremdes scharfes Gewürz. Der Goulasch der Slaven wird allzu eifrig aufgetischt und viele schwärmen dafür. (Ein Blick in die Küche aber lehrt, dafs eine kluge Hausfrau eine um so pikantere Sauce macht, je geringwertiger das Fleisch ist.) Durch die scharfen Würzen ist der Geschmack entartet und verdorben und *Mozart* — und nicht er allein — will nicht munden. Wer blind und urteilslos für *Wagner* oder gar *Liszt* schwärmt und von den Neuen und Neuesten in der Musik das Heil der Welt erwartet, wird für *Mozart* sich nicht erwärmen können. (Die armen Musikkritiker können einem leid thun, die heutzutage alles Mögliche und Unmögliche hinunterschlucken müssen.) — Wird der heutige Zustand so bleiben oder wird eine Änderung eintreten?

2.

Man braucht nicht zu den grofsen, sondern nur zu den kleinen Propheten zu gehören, um zu behaupten, dafs die eben beschriebenen Zustände nicht immer dauern werden. Ein vergleichender Blick auf andere Kunstgebiete sowie die Natur und das Bedürfnis des menschlichen Herzens verheifsen und fordern einen Um- und Rückschlag, eine Ernüchterung und eine Gesundung. Keine schönere, edlere, heilbringendere Reaktion wird es geben als diese, denn sie wird den Menschen wieder auf sich selbst sich besinnen lassen. Ernüchtert werden die Menschen sich die Augen reiben und sich fragen: Mit was für Zeug haben wir uns doch so lange füttern lassen und wie edle Gaben haben wir gering geachtet!

Die Zeit wird kommen. Noch herrscht Gärung und Entwickelung, Kampf und Streit. Es wird vorübergehen. Dann wird man dankbar und gerecht anerkennen, was eine neue Zeit uns für die Musik Gutes und Wertvolles gebracht, inwiefern sie vertieft, bereichert, erweitert, Bahn gebrochen, wie sie neues Licht, neue Farben, neues Ausdrucksvermögen, neue Formen geschaffen hat. Auf der anderen Seite wird aber nicht minder klar erkannt und zugestanden werden, was und wo es fehlte. Man wird sich sagen müssen, dafs die Tonmuse unserer Tage vielfach zwar eine interessante, geistreiche, hoch elegant gekleidete Dame ist, dafs ihr aber naive Frische, Natürlichkeit und gesundes Empfinden abgehen, dafs sie mehr heifs als warm, mehr zum Bewundern als zum — Heiraten ist.

»Zurück zur Natur!« wird der Ruf erklingen. Die Toten werden auferstehen und längst Vergessene der Vergessenheit wieder entrückt werden. Man wird sich nicht satt hören können an *Haydns* »philisterhaften« Sachen, und es wird sein als ob der Mensch dem Staube und der dumpfen Schwüle der Grofsstadt enteilt, im grünen Walde sich erginge, wo die Quellen rauschen und die Vögel singen. Des Gepfefferten und Geschraubten müde, wird man wieder seine Lust haben am Einfachen und Natürlichen. Die heute viel hintenangesetzte oder entartete Hausmusik wird neuen Aufschwung bekommen, die einseitige Bevorzugung des Klaviers aufhören und auch anderen Instrumenten — von Geige und Cello abgesehen — ihr Recht werden. (Die Flöte zurücksetzen oder sie schätzen ist beides ein Zeichen der jeweiligen Zeit.)

Dann wird auch die Geringschätzung Mozartscher Musik ein Ende nehmen, und allgemeiner wird nicht nur das Lob, sondern auch die Pflege werden des Göttlichsten von allen, der uns goldene Äpfel bietet in silbernen Schalen, das Erhabenste in der einfachsten, reinsten Form.

Die Zeit, welche wir erhoffen oder von der wir schwärmen, wie vielleicht einer bei sich denkt, liegt möglicherweise nicht so fern. Sie mag schon im Anrücken sein. Sollten z. B. die entstehenden Mozartgemeinden und Mozartvereine, die so freundlich aufgenommenen Märchenopern u. a. nicht Anzeichen dafür sein? Wenn jener Umschwung nun wirklich in schwächerer oder stärkerer, in langsamerer oder eiligerer Weise eintreten sollte, wird dann der Vernachlässigung *Mozarts* ein für allemal ein Ende gesetzt? Wir sagen nein und zwar nicht deshalb, weil — kurz ausgedrückt — der Geschmack nach gewissen Zeiträumen sich wieder ändert, sondern weil hier tiefere Gründe vorliegen.

3.

In seinem Buche »Die Musik und ihre Meister« — »Eine Unterredung« läfst sich *Rubinstein* über *Mozart* also vernehmen: »Ja, ein göttliches Schaffen — alles mit Licht übergossen — bei *Mozart* möchte ich immer ausrufen: »Ewiger Sonnenschein in der Musik, dein Name ist *Mozart*.«

Mir ist es unbegreiflich — so erwidert die erdichtete Person, mit der die Unterredung geführt wird — wie Sie bei so überschwenglicher Bewunderung anderen als ihm das Höchste zuerkennen.

(Darauf *Rubinstein*:) Die Menschheit lechzt nach einem Gewitter, sie fühlt, dafs sie austrocknen kann bei dem ewigen Sonnenschein des Haydn-Mozarttums — sie verlangt sich ernst zu äufsern, sie sehnt sich nach Handlung, sie wird dramatisch — es erdröhnt die französische Revolution — *Beethoven* erscheint.

Dafs der vulkanische *Rubinstein* so urteilen mufste, ist erklärlich, aber auch abgesehen von seinem Temperamente ist unseres Erachtens sein Urteil richtig und für alle Zeit allgemeingiltig. Suchen wir uns dies näher klar zu machen. *Haydn* — die Erde, *Mozart* — der Himmel, *Beethoven* — die Hölle, läfst sich mit einem Körnchen Wahrheit sagen. Des ersteren Musik atmet heitere, irdische Glückseligkeit und Lebensfreude, der letztere thut in seinem tragischen Ringen finstere Abgründe vor uns auf wie kein anderer, bei *Mozart* dagegen ist kein Kämpfen und Ringen, kein sehnsüchtiges Fragen, kein angstvolles Klagen, sondern vollendetes Gleichmafs, selige Ruhe und ungetrübter Friede, alles lichtumstrahlt und sonnigheiter, himmlischschön und unergründlich tief. Aber gerade diese Eigenschaften sind der Aufnahme seiner Musik zum Nachteile, weil zu oft die verwandten Seiten in unserem Inneren fehlen.

Der Leser verzeihe einen kurzen Abstecher ins Reich der Phantasie. Wenn die Engel im Himmel mal an den Tönen der Sterblichen sich ergötzen wollten, würden sie nicht zu *Beethoven* greifen, sie müfsten dabei weinen, noch weniger zu Wagner, sie würden dabei erschrecken oder auch erröten, aber bei *Mozarts* himmlischen Klängen würden sich ihre Angesichter verklären. —

Wären wir himmlische Wesen, es würde uns ebenso ergehen. Nun sind wir aber Menschen und haben ein Herz, das bald trotzig und verzagt, bald himmelhoch jauchzend, bald zu Tode betrübt ist, das kämpft und ringt, klagt und grollt, grübelt und sich sehnt, das — nicht zu vergessen — Leidenschaften und unreinen Trieben zugänglich ist. Das Leben ist ein Kampf, auch das Geistes- und Seelenleben, für den Deutschen zumal. Nun will der Mensch, dem die Musik Herzensbedürfnis ist, das in Tönen aussprechen, ausschütten (mitunter auch

austoben!), wovon sein Innerstes erfüllt ist. Wie kann ihm da *Mozart* dienen? Der Stürmer und Dränger und Faustisch Gärende kann ihn nicht gebrauchen. Es mag nicht selten sein, dafs einer nach des Lebens Sturm und Drang mehr Vorliebe für *Mozart* gewinnt, gleichwie *Schiller* der Jugend und *Goethe* dem reiferen Alter mehr zusagt. Aber diejenigen, welche bei *Mozarts* Tönen ganz und gar in ihrem Elemente sich fühlen, werden immer selten sein. Es sind besonders beanlagte, richtiger begnadete, beneidenswerte Naturen, Sonnen- und Sonntagskinder. Selbst derjenige, welcher sich zu einer beglückenden Weltanschauung — für uns nur die christliche — durchgekämpft hat, wird Augenblicke haben, in denen *Mozart* seinen Empfindungen nicht den entsprechenden Ausdruck zu geben vermag.

Ein Gleiches läfst sich auf dem Gebiete des religiösen Empfindens wahrnehmen. Im Neuen Testamente ist für den Christen die höchste, reinste und beseligendste Offenbarung Gottes niedergelegt. Aber der frommste Christ hat Stimmungen, in denen er zu der unvollkommeneren Offenbarung im Alten Testamente greift, um im erschütternden Ringen eines Hiob oder in der ergreifenden Klage eines Jeremias den Ausdruck für das zu finden, was sein Herz bewegt. —

Das schliefsliche Ergebnis unserer Ausführungen lautet: Es soll freudig begrüfst und dahin gewirkt werden, dafs *Mozarts* herrliche Musik liebevoller gepflegt wird. Das kann nur von Segen sein und zur Gesundung und Veredelung des musikalischen Empfindens beitragen. Aber eins darf man nie aufser acht lassen (es wird auch vor falschem Urteil und ungerechtem Tadel bewahren): *Mozarts* Musik ist zu sehr überirdisch und göttlich, wir aber sind Menschen und auf dieser Erde. Deshalb wird sie nie die allgemeine dauernde Wertschätzung und Pflege finden, welche ihr eigentlich zukäme. —

Die Orgel als Soloinstrument. Unter diesem Titel enthielt Nr. 6 d. Bl, einen Artikel des Berliner Musikschriftstellers Herrn *R. Fiege*, der entschieden zum Widerspruch herausfordert, indem derselbe die Orgel als Soloinstrument völlig beseitigt wissen will. »Die Orgel soll den Gesang Tausender leiten, aber nicht die Stimme eines Einzelnen im Kunstgesange begleiten. Die Orgel kann weniger gut begleiten als andere Instrumente.« Warum, frage ich auf diese etwas sehr kategorische Behauptung des Herrn *Fiege*? Kann man sich etwas schöneres denken, als eine weihevolle Arie aus den Oratorien und Messen etc. unserer Meister von einem tüchtigen Sänger gesungen und von einem wirklich geschmackvollen Organisten begleitet?[1]) Ich z. B. finde die Arien: »Ich weifs, dafs mein Erlöser lebt«, »Er weidet seine Heerde«, »Aus Liebe will mein Heiland sterben«, »Bufs und Reu'«, »Nun baut die Flur das frische Grün« etc. auf der Orgel begleitet unendlich viel schöner und auch angemessener, als wenn die Begleitung auf dem schönsten »Bechstein« ausgeführt würde. Herr *Fiege* behauptet, auf der Orgel liefse sich eine Stimme nicht von den anderen abheben. Ich erinnere aber an das sog. Triospiel auf 2 Manualen und Pedal und behaupte, dafs sich auf der Orgel tausendfach mehr Klangschattierungen, von dem duftigsten, Engelstimmen vergleichbaren Pianissimo in verschiedenen Klangcharakteren bis zum brausenden, überwältigenden Fortissimo, als auf dem schönsten »Bechstein« ausführen lassen. — Herr *Fiege* meint ferner, *Bach* habe deshalb die Orgel als Begleitinstrument gewählt, weil die Klavierbaukunst damals noch sehr zurück gewesen wäre, er vergifst aber ganz, dafs die sämtlichen Messen, Cantaten und sonstigen gröfseren Werke dieses und der anderen Meister für die Kirche gedacht und komponiert sind, in der sich auch der schönste »Bechstein« als trauriges Aushilfsmittel zeigen würde. »Die Übertragungen von *Lifzt* etc. seien deswegen gemacht, damit die betreffenden Werke erst zu richtigem Ausdruck gelangten«, sagt Herr *Fiege*. Dieser Behauptung widerspreche ich ganz entschieden, denn auch die schönste Übertragung der grofsen *Bach*schen Toccaten und Fugen wirkt auf dem Klavier entsetzlich nüchtern und dünn gegenüber dem Original für Orgel. Nach meiner Ansicht handelt es sich bei *Lifzt* etc. um einen gewifs nicht zu verkennenden Versuch, der modernen Klaviertechnik mit ihrer Vollgriffigkeit das Problem zu lösen zu geben, den mächtigen, breiten Orgelklang nachzuahmen. — Die Kunst des Orgelspieles ging bald nach *Bachs* Zeiten völlig in die Brüche, erst *Mendelssohn* brachte durch seine thätige Propaganda dieses Instrument wieder voll zu Ehren, und seitdem ist eine ganze Anzahl hochbedeutender Komponisten für Orgel entstanden. Diese wären doch entsetzlich auf dem Holzwege mit ihren Schöpfungen, wenn die Orgel nur zu dem fähig wäre, wozu sie nach Herrn *Fieges* Meinung taugt. Was er übrigens von der Orgelsymphonie von *Alexander Guilmant* sagt, unterschreibe ich voll und ganz, die Kompositionen dieses französischen Orgelvirtuosen sind dem Charakter der Orgel völlig widersprechend, sie wirken in ihren trivialen Themen und pikanten Harmonieen völlig abstofsend. Mit seiner absoluten Verneinung der Orgel als Soloinstrument aber verkennt er die Wichtigkeit eines hochbedeutenden Kunstzweiges unserer gesamten Musikgeschichte. L. Wuthmann.

[1]) Jeder Musiker weifs, dafs sich die Blasinstrumente nicht sonderlich zur Begleitung eignen, namentlich nicht so gut wie die Saiteninstrumente, weil sie den gesungenen Ton mehr decken, als letztere. Da nun die Orgelpfeifen den Blasinstrumenten entsprechen, so kann die Orgel kaum Anspruch erheben, besonders zur Begleitung des Sologesanges zu taugen. D. Red.

Knabenmusik. Der Basler Knaben-Bläserchor gab am 17. April ein Konzert. Gerühmt wird die Ausführung der Ouverturen zu Titus von *Mozart* und zum Kalifen von *Boieldieu*. Ob diese Art Musikübung für die jungen Lungen zuträglich ist, erscheint uns mehr als zweifelhaft. Der Schreiber dieser Zeilen blies in seiner Jugend eifrig Tenorhorn, bis er fast auf dem »letzten Loche pfiff« und nahe daran war, »flöten« zu gehen. Glücklicherweise wurde er noch von der eingetretenen Lungenentzündung und auch von der »Blasewut« geheilt. X.

Berliner Musikausstellung. Die »Berliner Musikausstellung« hat bis jetzt wenig Anziehungskraft ausgeübt. Da wird es mit dem Wagnerdenkmal, das bekanntlich aus dem Reingewinn, den die Ausstellung bringt, errichtet werden soll, windig aussehen. Dafs übrigens die Berliner Musikreferenten keine Freikarten erhalten, ist sehr thöricht. Wer soll da auf das Gute, was die Ausstellung bietet, hinweisen?

Berliner Musikkritik. *Joseph Schrattenholz* hat die Kritiken über *Bungerts* Odysseus gesammelt und neben einander gestellt (Verlag von Meusses, Messer & Co., Berlin). Dafs sich da ganz verschiedene, oft sich diametral gegenüberstehende Urteile finden, deren Gegenüberstellung oft komisch wirken mufs, ist so selbstverständlich, dafs wir in dieser Sammlung gar nichts »Lehrreiches« entdecken können und ihre Herausgabe einfach für kindisch halten. Man stelle doch die Urteile *Beethovens, Mozarts, Schumanns, Wagners, Lifsts* und anderer anerkannt »tüchtiger« Männer

(Hanslik nicht zu vergessen) über Compositionen zusammen und wird da ebensogut »wunderbare« Dinge erleben.

Manuel Garcia. In der »Neuen Musikzeitung« lesen wir: *Manuel Garcia* (der Bruder von der Malibran) trat unlängst in sein 94. Lebensjahr. Er empfängt noch seine Privatschüler, besucht auch hin und wieder ein Concert und besitzt noch ein so gesundes Urteil und starkes Gedächtnis wie vor 50 Jahren. Bekanntlich war er der Originalfigaro in Rossinis Barbier in Neu-York vor nicht weniger als 73 Jahren mit seiner Schwester Malibran als Rosima. Dagegen lesen wir in *Riemanns* Lexicon: *Garcia Manuel* geb. 17. März 1805 zu Madrid, gestorben im Mai 1879 zu London. Ist der berühmte Gesanglehrer nun tot oder lebendig? Wir wünschen, dafs Dr. *Riemann,* der allzeit Zuverlässige, in diesem Falle einmal Unrecht hat.

X.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 14. Juni. Das musikalische Leben der Hauptstadt beschränkt sich so ziemlich auf die Bühnen, deren wir augenblicklich allerdings drei besitzen, welche Opern aufführen, das »Opernhaus«, das »Neue Operntheater« (Kroll), das »Theater des Westens«. — Zahlreich sind aber auch die Biergärten, in denen Konzerte stattfinden, zum Teil freilich solche Konzerte, die ein musikalisch gebildetes Ohr eher flieht als sucht, aber doch auch solche, die für viele Tausende, die keine andere Musik hören, erfreuend und bildend sind, wie diejenigen einiger unserer Militärkapellen. Dem Kaiser danken wir es, dafs diese Kapellen beim Aus- und Einmarschieren der Regimenter nicht mehr die leichtgewogenen Operetten- und Gassenhauer-Melodieen blasen dürfen, wie früher, sondern auf Märsche und Volkslieder sich beschränken müssen. Nicht die Melodieen waren ja das Bedenkliche, sondern die dazu gehörigen Texte, welche den Soldaten immer neu ins Gedächtnis gerufen wurden. Die Offenbach-Strophe: »Schau nur nicht so fromm darein, wir kennen dich, Jupiterlein!« oder: »Ich bin der Major« und »Ist dir jetzt wohl, mein Kommandant?« eigneten sich wahrlich ebensowenig wie manche Texte *Straufs*scher Walzer dazu, die Gedanken unserer Truppen im Dienst zu beschäftigen. Da ist es doch schon besser, wenn es den Kundigen auch etwas seltsam berührt, dafs die Pfeifer, von Trommeln begleitet, die Melodie des *Händels*chen Chores blasen: »Seht, er kommt mit Preis gekrönt!« — Aber ganz besonders erfreulich ist es, dafs zuweilen in den öffentlichen Gärten sich unsere grofsen Männergesang-Vereine hören lassen und gute Chorlieder kunstgemäfs ausführen. Dann pflegt aber auch der weite Raum, wie man zu sagen pflegt, »schwarz von Menschen« zu sein.

Die königliche Oper hat *Rich. Wagners* »Ring des Nibelungen« zum erstenmale ganz mit eigenen Kräften gegeben. Nicht nur künstlerisch fielen die Aufführungen so gut aus, es war auch die Teilnahme des Publikums an denselben so grofs, dafs in der nächsten Woche eine Wiederholung der Tetralogie stattfinden soll. — Es ist doch jetzt ganz anders um die Wertschätzung derselben bestellt als vor zwanzig Jahren. Unser früherer General-Intendant *v. Hülsen*, so viele vortreffliche Eigenschaften er auch sonst hatte, zog sich seinen musikalischen Horizont recht eng, glaubte daher auch fest behaupten zu dürfen, dafs vom »Ringe« lediglich die »Walküre« sich auf der Bühne halten würde. Als er, einem stärkeren Willen sich fügend, die »Meistersinger« einstudieren liefs, verlangte er in einer Probe die Wiederholung des »Hört, ihr Herrn, und lafst euch sagen«, denn, so fügte er hinzu, dies Nachtwächterlied sei ja die einzige Musik in der ganzen Sache. — Jetzt wundert uns eine solche Anschauung. Damals war sie weit verbreitet, besonders unter den — Fachmusikern. Weigerte sich doch der vortreffliche Bariton *Th. Krause* ernstlich, den Kothner in den »Meistersingern« zu übernehmen, vorgebend, er könne diese Musik nicht mehr behalten. Und doch war er ein vortrefflicher »Christus« in der Matthäuspassion, so dafs man sich wundern mufs, dafs ihm die grofse Verwandtschaft in der Stimmbehandlung und Deklamation zwischen Bach und Wagner nicht auffiel. — Auch der berühmte Bariton *N. Beck* in Wien war so ergrimmt auf die Wagnermusik, dafs er nur unter der Bedingung einen neuen Kontrakt mit der Hofoper abschlofs, dafs er im Jahre höchstens einmal den »Hans Sachs« zu singen habe! Und ein mir freundschaftlich verbundener Berliner Musiker, der in den »Meistersingern« mitzuwirken hatte — »leider«, wie er sagte — erklärte mir, ich müsse keine musikalische Ader in mir haben, wenn »das Zeug« mir gefiele. — Und seltsam — »Wie sucht ihr mich heim, ihr Bilder!« — nach zehn Jahren erlebte ich folgendes: Wieder war es ein Musiker und fein gebildeter Mann, der *Wagners* Musik so recht ingrimmig hafste und mir oft die »Unsinnigkeit« des ganzen Musikdramas und die »Unmusik« in den Werken des Mannes nachwies, der keine Melodie erfinden könne und darum den sogenannten Wagnerstil erfunden habe. Er mufste mir einmal versprechen, die »Meistersinger« zu hören. Am Schlusse der Vorstellung kam er strahlenden Gesichts: »Wollen Sie einen Paulus sehen? Wahrhaftig, Sie haben recht! Das blüht ja und quillt und klingt dabei! Ja, das ist Musik! Und dieser Stoff, das Gedicht — lieber Freund, ich glaube, jetzt werde ich ein Wagnerianer — ich!« . . .

Nun fangen wir alten »Wagnerianer« an zu mängeln, anstatt uns zu freuen darüber, dafs alles so geworden ist, wie wir es vor fünfundzwanzig Jahren ersehnten! Aber, was als ein »Festspiel« erdacht und gemacht ist, das kann für den herkömmlichen Opernabend nicht so bleiben. In Bayreuth konnte man $4^1/_2$—5 Stunden mit Aufmerksamkeit hören; man blieb körperlich und geistig frisch bis zum Ende. Hier aber, nach einem oft angestrengten Arbeitstage, ist es unmöglich, zum rechten und vollen Genusse des Werkes zu kommen. Es mufs gekürzt werden! Und es kann gekürzt werden, ist auch schon unter Zustimmung *R. Wagners* für Aufführungen aufserhalb Bayreuths gekürzt worden. Alle gewinnen dabei, Ausführende wie Hörende, und das Werk verliert dadurch nicht an Gröfse. Wird doch auch ohne dafs es der Dichtung schadete, bei den Aufführungen der Dramen »Faust«, »Don Carlos« u. a. viel gestrichen!

In zwei Punkten steht unsere »Nibelungen«-Aufführung noch nicht auf voller Höhe. Die Szenerie läfst noch manches, das Orchester einiges zu wünschen. Unsere Blechbläser nämlich sind nicht ersten Ranges. Unter Herrn Dr. *Mucks* Taktstabe fühlt alles sich sicher. Herr *Weingartner* war wohl mehr »genial«, aber für die Oper nicht so genau und zuverlässig wie der jetzige Kapellmeister. Als Siegfried besitzen wir in Herrn *Kraus* einen Bühnenkünstler, der alles hat — wenn auch noch nicht alles kann — was ein Allererster braucht. Eine Heldengestalt besitzt er, eine prächtige, in Kraft und Umfang ausreichende Stimme, an deren Ausarbeitung er noch weiter arbeiten wird, und vor allem ein poetisches Empfinden. Frau *Sucher* ist eine Brünnhilde, die darstellerisch und auch in gesangspoetischer Beziehung noch alle anderen Vertreterinnen dieser Rolle überragt; aber die Stimme hat an Leichtigkeit der Tongebung und Wohlklang einige Einbufse erlitten. Einen Mime, wie Herr *Lieban* einer ist, wird man überall sonst nicht finden. Wie Herr *Kraus* für die Helden, so ist er für die Zwerge schon von der Natur bestimmt. — Die drei Genannten waren schon im Besitze ihrer Rollen. Neu aber traten uns entgegen als Sieglinde Fräulein *Hiedler*, die nur noch etwas mehr Leidenschaft zu entwickeln nötig hat, um uneingeschränktes Lob heischen zu dürfen. Neu war als »Loge« Herr *Sommer*, der seine eigenartige Aufgabe stimmlich sehr gut, in der Darstellung bereits wohlbefriedigend löste. Herr *Bachmann* schien als Wotan am ersten Abend nicht auszureichen, er erwies sich aber mehr und mehr als ungemein tüchtig in der Rolle. Und da nun auch die Übrigen, natürlich in gewissen Gradabstufungen, ihre künstlerischen Pflichten erfüllten, so war das Gesamtergebnis recht erfreulich.

Man hatte kurz vorher auch den biederen *A. Lortzing* mit einer, seit fast dreifsig Jahren von der königlichen Opernbühne ver-

schwundenen Oper, mit den »Beiden Schützen«, wieder auf die Szene gebracht. Freilich können wir uns mit den unwahrscheinlichen, oft kindischen Verwechselungen des Stückes, mit seiner ganzen unbedeutenden Handlung nicht mehr befreunden; aber der gemütliche Ton, den das Libretto gelegentlich anschlägt, mutet doch noch heute an, und bei der frischen, in einem Terzett und einem kanonischen Sextett sich zu achtunggebietender Höhe erhebenden Musik, sieht man über die schwächeren Teile des Ganzen schon hinweg. Den Ton der komischen Oper traf am besten Frau *Herzog* als Karoline, und die schwierige Rolle des dummen Peter, der singen und tanzen mufs, wobei er stets an der Grenze des Burlesken sich bewegt, gab ohne Verzerrung recht geschickt Herr *Lieban*. — Eine episodische Rolle hatte man dem Komiker Herrn *Thomas* übertragen, der durch Übertreibungen seine Szene leider ins Possenhafte herabzog.

Über die Thätigkeit der Oper im »Theater des Westens« demnächst! Rud. Fiege.

Dresden. Die Opernsaison liefs sich hierorts zuguterletzt noch lebhafter an, als man erwartet hatte. Es war, als wenn man doch nicht schliefsen wollte, ohne einige »Treffer« gethan zu haben. Und das war klug. Eine auf dieses Prädikat weniger Anspruch erhebende offiziöse Kundgebung hatte gemeldet, man habe aus »Mangel an brauchbaren Novitäten« darauf verzichtet, sich in dieser Saison noch mit solchen zu befassen und werde sich mit einigen bedeutsamen »Neueinstudierungen« begnügen. Als Pflaster auf die eventuell durch diese Absage verursachte Wunde war die Nachricht anzusehen, dafs die nächste Saison aufser der Fortsetzung des *Bungert*schen Odyssee-Cyklus, von dem nunmehr »Nausikaa« an die Reihe kommen soll, also eigentlich No. 2 der Tetralogie, noch *Verdis* »Otello« bringen soll, ein Werk, das, nachdem es das für ein Bühnenwerk ganz acceptable Alter von einem reichlichen Dezennium hat erreichen müssen, um von der Dresdener Hofoper für »aufführenswert« erklärt zu werden. Wir sind nun blofs noch auf eines gespannt, nämlich darauf, wann *Smetanas* »Verkaufte Braut« — wir kennen hier, beiläufig erwähnt, *Smetana* auch sonst noch nicht als Dramatiker! — das Alter erreicht haben wird, das es für würdig macht, von der Dresdener Hofoper aufgeführt zu werden. Ob das die heutige Generation noch erleben wird!? — Dafs man sich bei solchen Ansichten nicht leicht zur »Novitäten—Hatz« versteigen wird, ist selbstverständlich, und Komponisten wie *Puccini*, *Giordano*, *Massenet* etc. bekommen hier keine Tantièmen zu »schlucken«, ganz abgesehen von den armen Deutschen (*Gunkel*, *Rückauf* etc.), deren Kunst schon um deswillen, weil sie nicht »weit her« sind, nach ererbten Begriffen nicht »weit her« sein kann. Die einzigen Glücklichen seit *Bungert* (Kirke), der wohl auch nur, weil sein Odyssee-Rummel eine »sehenswerte« Sensation in Aussicht stellte, so leicht ankam, waren ein junger Wiener Namens *Goldberger* und der Dresdener Komponist *Reinhold Becker*. Der erstere kam aber auch auf leicht beschwingten Füfsen, nämlich als Ballet-Komponist! »Vergifsmeinnicht« betitelte sich das bescheidene Blümelein, das aber immerhin dem poetischen Namen Ehre machte, durch sinnige Handlung (von *H. Regel*, dem Autor der »Columbia«, »Braut von Korea« etc.) für sich einnahm und dem die allerliebste, wienerisch fesche Musik einen besonderen Reiz verlieh. Für Ballet ist jetzt bei uns »Meinung«, weniger freilich beim Publikum, als in den »leitenden Kreisen«. Nun, uns verschlägt das nichts. Wir waren sehr zufrieden, seiner Zeit *Delibes* »Coppelia« kennen zu lernen und würden uns freuen, wenn Balletmeister *Thieme* es durchsetzte, dafs wir in nächster Saison auch »Sylvia« vorgesetzt erhalten. Der andere der beiden glücklichen »Novitäten-Autoren«, denen es durch des Schicksals Gunst beschieden war, hier in Dresden zum Worte zu kommen, war, wie schon gesagt, der Dresdener Komponist *Reinhold Becker*, der noch besonders glücklich zu preisen ist, weil es eigentlich in den Augen der hiesigen Opernleitung ein gravierender Umstand ist, wenn man »von hier« ist. Nun, Herrn *Becker* liefs man diese »Sünde« nicht entgelten und er hatte das Glück, seinen »Ratbold« aufführen und recht beifällig aufnehmen zu sehen. Das Werkchen weist in seiner Anlage noch auf die »Einakterperiode« zurück. Mit überstürzender Schnelligkeit spielen sich die Vorgänge vor unseren Augen ab, dementsprechend aber auch nur skizzenhaft, nicht recht überzeugend. Wie es sich für die veristische Richtung gehört, giebt der Stoff eine »wirkliche Begebenheit« ab. Ratbold hat seinen Bruder Uwe beredet, die Heimat zu verlassen, um dessen Braut für sich zu gewinnen. Diese aber bleibt dem Fernen treu. Da will es das Schicksal, dafs Ratbold in dem letzten Überlebenden der Besatzung eines scheiternden Schiffes seinen Bruder rettet und ihn selbst der Geliebten in die Arme legt. Doch ist ein versöhnender Schlufs ausgeschlossen, da jener unfähig, neidlos das erblühende Glück zu schauen, von dannen stürmt, um fern von der Heimat Ruhe für sein gequältes Herz zu suchen. Die Musik nun schmiegt sich dem von *Felix Dahn* nach einer eigenen Erzählung in Versen gedichteten Text feinfühlig und wirkungsvoll an und involviert so nach der dramatischen Seite hin einen beachtlichen Fortschritt des begabten Komponisten gegenüber dem beinahe ausschliefslich lyrisch gearteten Erstlingswerke desselben, dem hier, wie in Berlin etc. beifällig aufgenommenen »Frauenlob«.

Nach gebührender Würdigung dieser beiden kleinen Novitäten müssen wir der Leitung des Instituts aber immerhin die Anerkennung zollen, dafs sie mit den Neueinstudierungen, die sie uns an Stelle weiterer Neuheiten bot und die sie sich für die zu Ende gehende Saison aufbewahrt hatte, Ehre einlegte. Sie kam uns »klassisch« und »klassisch« ward auch beim Publikum Trumpf. *Mehuls* »Joseph in Ägypten« und *Glucks* »Iphigenia in Tauris« brachten einige gut besuchte Häuser; die Aulis-Iphigenia wird folgen und hoffentlich vom Glücke gleichfalls begünstigt sein. Rühmend anzuerkennen ist aber auch, dafs die genannten Werke hier eine ganz vorzügliche Wiedergabe fanden. In »Joseph in Ägypten« glänzten Herr *Anthes* in der Titelrolle und Herr *Perron* als Jakob. Einzig Herr *Scheidemantel* hatte sich in der Darstellung des Simeon vergriffen, streifte der Gestalt jeden alttestamentlichen Hauch von Würde ab, spielte zu sehr auf den äufseren Effekt. Aber als Orest wetzte er dann die Scharte aus. Hier erhob sich sein Spiel oft zu klassischer Gröfse. Eine ansgezeichnete Partnerin war ihm Frl. *Huhn* als Vertreterin der Titelrolle, eine der besten Leistungen, die wir von ihr sahen und — hörten. In der Darstellung von Übertreibungen sich fernhaltend, zu denen sie bisweilen das Versagen ihrer stimmlichen Ausdrucksmittel verleiten mag, stand sie diesmal auch gesanglich höher denn sonst und klang selbst das Organ, das doch durch das Unstäte der Beschäftigung bald mit Sopran-, bald mit Mezzosopran- und Altpartieen an Frische und Wohllaut vorzeitig beträchtlich eingebüfst, besonders in der Mittellage volltönender und frischer. Von Herrn *Anthes* ist nur zu sagen, dafs sein Pylades wieder von neuem bewies, wie sehr er sich zu klassischen Partieen eignet und wie sein herrliches Organ ihn gerade für den vorwiegend lyrischen Ausdruck qualifiziert.

Otto Schmid.

Gotha. Am 8. Juni führte der hiesige Kirchengesang-Verein unter Leitung des Unterzeichneten und solistischer Mitwirkung der Damen Fräulein *Meta Geyer*, Frau *Geller-Wolter* aus Berlin und der Herren Kammersänger *Dierich*-Berlin und *Krämer*-Gotha das *Händel*sche Oratorium »Israel in Ägypten« auf. Der Chor bestand aus 180 Personen, die Orgelpartie spielte Herr *Selmar Thalheim*, den Klavierpart Herr stud. jur. *Rabich*, das Orchester bestand aus der bedeutend verstärkten Stadtkapelle. Die Gothaer Zeitung schreibt: Eine gewaltige Aufgabe hatte sich der Verein gestellt, denn welcher sorgfältiger Vorbereitungen und welch hingebender Studien es bedurfte, um eines der genialsten und grofsartigsten Werke *Händels*, das Oratorium: »Israel in Ägypten« angemessen zu Gehör zu bringen, davon hat wohl jeder der zahlreichen Zuhörer gestern einen kleinen Begriff bekommen, und allseitige Dankbarkeit und Anerkennung lohnten das vom schönsten Erfolge gekrönte Unternehmen. Dies war wahrlich nicht klein, denn um den Anforderungen dieses grofsen Werkes gerecht zu werden, dazu mufste dem Leiter Professor *Rabich* doch auch ein Chor zur Verfügung stehen, der dem Grofsen und Kraftvollen der Komposition, dieser meisterhaften Schilderung grofser Naturereignisse und gewaltiger Völkergeschichte, nicht nur nach der technischen Seite hin, sondern auch in geistvollem Durchdringen seiner Aufgabe gerecht wurde. Dafs dies im reichsten Mafse der Fall war, das bewies die wunderbare nachhaltige Wirkung der

Aufführung; die Zuhörer waren tief ergriffen und erbaut und manch einer, der vor den »zwei Stunden schwerer Musik« vorher ein geheimes Grauen empfunden hatte, war begeistert und entzückt, in vollstem Mafse befriedigt. Und das war doch, bei aller Anerkennung, die auch die sonst noch beteiligten Faktoren verdienen, in erster Reihe den Chorleistungen zu danken, da war jede Stimme vortrefflich besetzt und mit der Schönheit und Weichheit der Frauenstimmen vereinigten sich Feuer und Kraft im Tenor und Bafs zu vollendeter Wirkung; auch den höchsten Anforderungen war diese wackere Schar gewachsen, der Verein und alle, die ihm hilfreich zur Seite standen, können mit gerechtem Stolz auf solche Chorleistungen hinweisen.« Wir bringen diesen Hinweis auf den durchschlagenden Erfolg des Werkes nicht, um uns selbst zu beweihrauchen, sondern nur manche Bedenken zu zerstreuen, die man gegen die Aufführung gerade des »Israel« hegt. Bei guter Aufführung wird das Werk allemal durchschlagen; hoffentlich erscheint es recht bald in der Bearbeitung Dr. *Chrysanders*. Wie schwierig und ausschlaggebend dieses ausgezeichneten Mannes Händel-Bearbeitungen sind, glauben wir jetzt, nachdem wir gezwungen waren, selbst etwas zu »chrysandern«, weil uns nur die Partitur der Händelgesellschaft vorlag, gut beurteilen zu können. E. Rabich.

Hamburger Musikkritik.

Ein Rückblick auf den Musikwinter 1897/98.

II.

Wenden wir uns nunmehr den einzelnen persönlichen Vertretern der Musikkritik zu, die den musikalischen Areopag am Platze Hamburg — zusammengeschlossen oder im Widerstreit mit einander — bilden, so gebührt entschieden der Vortritt unter diesen »Charakteren und Profilen« dem Nestor Prof. *Emil Krause* am »Fremdenblatt«. Auf Eleganz des Stiles zwar vielfach verzichtend, darf er doch um mancherlei anderer rühmlicher Eigenschaften willen diesen Namen als Ehrentitel vollauf für sich beanspruchen; und selbst, wenn er nicht der gründliche, vor allem mit einem absolut unfehlbaren Gehör begabte Fachmann wäre, müfste dem um Hamburgs Musikleben am längsten schon verdienten Manne solche auszeichnende Bevorzugung zu teil werden. Prof. *Krause* ist vor allem ein hochgeachteter Gesangsmeister; sodann aber auch ein gewiegter Kenner der *Schumann*schen und *Brahms*schen Muse — ein Freund der Klassiker und ihres Formenreichtums, wie zugleich jovialer und toleranter Förderer der Neuen und ihres hohen Könnens. Selbst einem *Richard Straufs* ist er neuerdings in erstaunlich objektiver, ja warmer Weise gerecht geworden. Auch Prof. *Sittard*, der Musikreferent am »Hamburgischen Korrespondenten« und derzeitige Vorsitzende des »Brahms-Denkmal«-Komité's, ist — und zwar wohl aus Veranlassung der von ihm übernommenen Ausarbeitung der Konzert-»Programmbücher«, die ihn zum genaueren Partiturstudium der Neuheiten geradezu zwingen und ihm ganz von selbst verbieten, in der einführenden Analyse schon gegen ein Werk in herber Weise Front zu machen — ist, sage ich, in den letzten Jahren gegen modernes Wesen ganz ersichtlich viel milder gestimmt, einsichtsvoller für dessen historische Notwendigkeiten gleichsam geworden. Und Gelegenheit, dies zu bekunden, war gerade in der letztvergangenen Saison genug vorhanden, wo nicht nur *Fiedler* und *Hermann Wolff* (mit seinen auswärtigen Dirigenten), sondern sogar die konservative »Philharmonie« unter Prof. *Barth* mit *R. Straufs*, *Berlioz*, *Wagner*, *Svendsen*, u. dergl. der Nüsse mancherlei zu knacken aufgab. *Sittard* bemüht sich jetzt unwillkürlich mehr, die Lichtseiten einer fremdartigen Erscheinung — auch wenn sie ihm weniger sympathisch ist — wenigstens hervorzusuchen und Vorzüge seinen Lesern zum mindesten nicht vorzuenthalten. (Freilich hat er sich da und dort bereits von jüngeren »Sansculotten« Schnitzer und Verstöfse vorrechnen lassen müssen, die er bei seinen Konzert-Analysen begangen haben sollte und die vielleicht nicht immer Druckfehler waren. Aber das passierte ja auch dem jüngeren *Friedrich Brandes* in Dresden umgekehrt von seiten des älteren *Ludwig Hartmann*, der dem seine Kreise störenden Eindringling offenbar nicht besonders grün war; und ich habe den Eindruck gewonnen, dafs nur immer diejenigen, welche diese »Programmbücher« nicht schreiben, solche rücksichtslosen Vorhalte ihren Verfassern zu machen haben.) Und wenn nun auch *Sittard* nach Schule, Herkommen wie persönlicher Geschmacksrichtung durchaus in den Anschauungen einer älteren und heute bereits überholten, der dogmatischen Ästhetik noch befangen bleibt; wenn ihm selbst gelegentlich verdächtige Wendungen entschlüpfen, wie z. B. die, dafs das »Groteske« eine ästhetische Betrachtungsweise nicht mehr zulasse (als ob es nicht auch zur »Ästhetik« gehörte!) — sicher ist doch, dafs er ein stets lesenswerter Ästhetiker von durchaus beachtlichem Urteil bleibt und als Feuilletonist mit klarem, gut pointiertem und gemein-verständlichen Stil eine ebenso gewandte als reich erfahrene Feder führt. Dabei ist er überdies noch ein rastloser Arbeiter von erstaunlichem Fleifse, sind er und *Krause* beide litterarisch hochgebildete Männer. Denn *Sittard* besorgt nicht nur das Feuilleton an seinem Blatte, sondern leitet auch — disponierend, wie persönlich in erklecklicher Weise mitarbeitend — dessen vierzehntägige inhaltreiche »Sonntagsbeilage für Litteraturfreunde«: ein Pensum, vor dessen Bewältigung allein schon man allen Respekt haben mufs; und Prof. *Krause* wiederum hat selber am »Fremdenblatt« die Veranlassung zu einer ähnlichen Einrichtung gegeben mit einer (allerdings nicht gleich umfänglichen) Wochenbeilage, darinnen die Neuerscheinungen auf dem Gebiete der praktischen und theoretischen, historischen wie ästhetischen Musik-Litteratur stets sehr gewissenhaft baldige Berücksichtigung finden.

Als Musikschriftsteller ganz entschieden den bedeutendsten und markantesten Charakterkopf der grofsen Hansastadt stellt aber der seit 1892 an den berühmten »Hamburger Nachrichten« erfolgreich wirkende, erst 35jährige *Ferdinand Pfohl* dar. Geborener Deutschböhme, doch da oben im hohen Norden merkwürdig gut akklimatisiert, ist er vor allem wieder einmal Einer, den man — wie einen Hanslick — um seiner selbst willen und der glänzenden Form seiner ausgeführten Besprechungen wegen mit Behagen liest. Schon zu Leipzig, noch vordem er der anonyme Verfasser der geistsprühenden Parodie »Höllenbrenghel als Erzieher« wurde, wufste man seine blühende Phantasie, wie seine schwungvolle, bald witzig plaudernde, bald in reichen Bildern sich ergehende, immer aber anregende Diktion sehr zu schätzen; er hat sich in Hamburg vollends zum Meister einer geistvollen und farbenfreudigen Feulletonistik ausgebildet, der — wie er Mut genug besitzt, den Hamburgern, wo es not thut, auch einmal derbe Wahrheiten ungeschminkt zu sagen und darin dann (was die Hauptsache ist!) von seinem Chef Dr. *Hartmeyer* immerdar mit vollstem Vertrauen gedeckt wird — so auch darin sich vor anderen seinesgleichen sehr vorteilhaft auszeichnet, dafs er in ernsten Fragen auch ernst und entschlossen Farbe bekennt und nicht, wie so mancher von der witzigen Seite, einem effektvoll schillernden Bonmot zuliebe zum herzlosen Spötter, also gleichsam um ein paar gleifsende Silberlinge zum Verräter an einer guten Sache wird. Nur könnte vielleicht da und dort seine Untersuchung die in der Regel mehr freie »Impression« bei ihm bleibt, noch etwas mehr in die Tiefe dringen und schwierigeren Problemen systematischer auf den letzten Grund gehen; auch scheinen dem Kritiker *Pfohl* mitunter die subjektiven Liebhabereien des Komponisten *Pfohl* ein Schnippchen zu schlagen. Sicher aber bildet er eine Zierde der Hamburger Journalistik: eine Thatsache, welcher denn auch die ansehnliche Position, die er an seiner Zeitung einnimmt — eine wirkliche Ausnahmestellung für ganz Deutschland — nur vollauf entspricht. Neben ihm, als Ersatzmann an zweiter Stelle, schreibt als Konzertreferent noch Prof. *Louis Boedecker*, der bekannte langjährige Mitarbeiter des »Musikal. Wochenblattes« — ein älterer Herr mit bereits stark ergrautem Haar, der aber den Vorzug hat, ein Mann von grofser Geistesbeweglichkeit zu sein, der sich in seinen Neigungen mit den Jungen jung, mit dem Neuen frisch und mit der Kunst selber lebendig erhalten hat; dem auch manche gute Einfälle zu Gebote stehen, dessen Art, zu kritisieren, nur aber zuweilen in eine mehr hausbackene und etwas abgestandene Manier wieder zurückfällt, die dann doch als entschieden unzeitgemäfs schon empfunden wird. Weniger in seinen üblichen Referaten trat das übrigens so klar hervor, als vielmehr damals, da wegen anhaltender schlimmer Erkrankung seines jüngeren Hauptkollegen (*Pfohl*) die Last einer bewegten Konzertzeit fast ausschliefslich auf seinen Vertreter-Schultern lag. Denn über »sechs Wochen war der Fuchs sehr krank — jetzt raucht er wieder, Gott sei Dank!«

Ein vollkommen selbständiges Opern-Referat — koordiniert dem Konzert-Ressort, weil Prof. *Krause* infolge zunehmender Kurzsichtigkeit gerne auf den Besuch des Theaters verzichtet — hat man seit letztem Herbste den Forderungen der Neuzeit entsprechend am »Fremdenblatt« neu eingerichtet und dazu einen vielversprechenden jungen Musikschriftsteller Namens *Heinrich Chevalley* berufen, der sich schon als geschickter Leiter des musikalischen Teiles der Leipziger Zeitschrift »Redende Künste« ehedem einen Namen gemacht hatte, später von der »Neuen Hamburger Zeitung« für hier gewonnen worden war und nun von dieser zur »Konkurrenz« überging. Er stellt also zum »ältesten«, »ersten« und »geistvollsten« Musikkritiker Hamburgs den »jüngsten«. Eine ausgeprägt musikschriftstellerische, speziell auch journalistische Begabung von ruhiger Sachlichkeit und vornehmer Natur, verfügt er über eine grofse Belesenheit in seinem Fache, entwickelt dabei viel Sinn für fortschrittliche Angelegenheiten und wirkt namentlich durch einen ebenso glatten wie gediegen durchgefeilten Stil. Höchstens berührt er in seiner angenehm vermittelnden, mehr geschmeidigen Art da und dort noch etwas zu sehr als *juste milieu;* wie ich denn glaube, dafs ihn nur sein von Hause aus verbindliches und leicht-graziöses Wesen hin und wieder von der charaktervollen Aussprache einer festen eigenen Meinung noch zurückhält. Anläfslich des »Falles Bungert« hat das sogar zu einem ihm selbst sehr unliebsamen Mifsverständnis geführt. Doch mag dies auch nur mein persönlicher Eindruck sein, da ich — seine Stelle später an der »Neuen Hamburger Zeitung« einzunehmen, von Dresden dorthin berufen — doch wohl ein Quentchen zu viel von diesem ausgesprochenen »Radikalismus«, der jeweils sogar ins Extrem zu schiefsen liebt, vom Schicksal in meine Wiege gelegt bekommen habe. Auch einen anderen Fehler, dessen ich mir selber nur zu genau bewufst bin, will ich gleich hier offen noch bekennen — wenn anders es verstattet ist, an dieser Stelle auch über meine eigene Person einige Worte zu verlieren und damit zugleich ein Exempel zu statuieren, wie gut es doch zu vereinigen ist, Kritiker der Anderen und Selbstkritiker seines eigenen Ich zu sein: den Fehler nämlich, dafs ich — zumal bei Entwickelung eines Themas, das mich ganz in Anspruch nimmt — und zwar in dem Drange, das Prinzipielle daran systematisch-erschöpfend zu behandeln, für den Leser leicht zu »doktrinär« und dann nur zu gerne auch im Periodenbau zu undurchsichtig werde. Nicht eben »verworren« — wie mir ein anderer Kritiker meiner Arbeiten einmal entgegengehalten, aber doch viel zu schwer bepackt in Ansehung des Zweckes ist dann wohl meine Darstellung. Sonst glaube ich als gute Eigenschaften meiner Schreibweise zu meinen Gunsten immerhin anführen und frank und frei mit hervorkehren zu dürfen: individuelles Urteil im Sinne einer durchgebildet-modernen Anschauung, warme Begeisterungsfähigkeit auf Grund einer lebendigen Überschau über sämtliche Kunst- und Litteraturgebiete und ein reges Interesse für alles sich kulturell Regende (»einen ganz eigentümlichen Centralmenschen« nannte mich *Pfohl* jüngst gesprächsweise!); dazu persönliche Eigenphysiognomie als produktiver Ästhetiker im Gegensatz zu einer unfruchtbaren, blofs negierenden oder censierenden Kritik, und nicht zuletzt die Gabe zu kunstpolitischen Leitartikeln über neu auftauchende Probleme, mit einigem Instinkt für Zukunfts-Witterungen und Vergangenheitsqualitäten. Dafs ich selbst meine Freunde nicht schone, wenn es einmal unerbittlich den Finger auf offene Wunden zu legen gilt, das wird mir — glaube ich — der Feind lassen müssen. (Ganz nebenbei übrigens bemerkt: Die an einigen Stellen verbreitete Auffassung, als ob ich in meinem dortigen Amt über *Bungerts* »Odysseus« gestolpert wäre, ist eine durchaus verfehlte. Zu meinem alsbaldigen Rücktritt von der Feuilletonleitung der »N. H. Ztg.«, welcher etwa 8 Tage vor der dortigen Erstaufführung des gen. Werkes schon erfolgte, lagen thatsächlich ganz andere zwingende Gründe für mich vor.)

Mein Nachfolger an genanntem Blatte (übrigens bereits der vierte Musikreferent dort in nicht ganz $1^1/_2$ Jahren — was gewifs tief blicken läfst!) *Wilhelm Zinne* mit Namen und seines Zeichens früherer Reallehrer hier, setzte gleich zu Anfang erfreulich gut ein und hat auch seither nicht nur als solider Musiker mit gesunder Auffassung und klarem Urteil, sondern auch dem ihm übertragenen Amte schriftstellerisch durchaus gewachsen sich gezeigt. Freilich gefiel er sich neuerlich allzu sehr in analytischer Aufzählung rein technischer Materialien oder in ausgekramten Citaten aus alten Schmökern, was seine Referate nicht selten etwas musikantisch-trocken, wenig kurzweilig oder für einen gröfseren Leserkreis fesselnd machte. Immerhin ist er ein Mann von Kenntnis und von fortschrittsfreudigen Gesichtspunkten, was heutzutage schon eine Errungenschaft bedeutet. — Einen ungemein feinen Ästhetizisten voll tiefem Kunstenthusiasmus und von warmer, durchaus stimmungsvoller Eigennote (in der nur der französische Ton stellenweise etwas zurücktreten dürfte) haben wir in dem hervorragenden böhmischen Komponisten und Referenten der »Hamburger Neuesten Nachrichten« *Jos. B. Foerster* zu begrüfsen, der allerdings in einem ganz anderen Kreise wirken sollte, um besser zur Geltung zu gelangen, und für gewöhnlich auch weit lesenswerter ist als der beengende, kleinbürgerliche Rahmen, in dem schriftstellerisch zu bewegen, er sich verurteilt sieht. Er ist beileibe nicht etwa nur »der Mann seiner hervorragenden Gattin« (wie man ihn leider — trotz aller Gegenbeweise — ob seines allzu bescheidenen Zurücktretens noch immer gerne nennt), nämlich unserer ersten Opernsängerin des Spielfaches Frau *Foerster-Lauterer,* sondern »Selberaner« — ein viel zu wenig bekannter Komponist, der noch einmal von sich reden machen wird, wenn erst alle die Schätze, die er handschriftlich im Pulte nur immer verschliefst und die mit Opern, Bühnenmusiken, Melodramen, Sinfonien, Suiten, Kammermusiken, Liedern, religiöser und weltlicher Chorlitteratur bereits über op. 50 gediehen sind, ans Tageslicht der Öffentlichkeit gefördert sein werden; als Musikschriftsteller ein Mann von spezifischer Qualität — als Kritiker vielleicht noch ein wenig zu zage und zu leise auftretend, dafür aber kongenial und urmusikalisch! Herrn *Philipp* am »Generalanzeiger« liest man, und liest ihn auch nicht, wie es eben kommt; nimmt doch der musikalische Teil als Aschenbrödel gleichsam der selbstherrlichen, stark demokratisch gefärbten Chefredaktion an jenem Sensations- und Insertionsorgane leider nur einen arg untergeordneten Rang im ganzen ein, und ist doch auch seine etwas rückschrittliche Anschauung in musicis keineswegs besonders dazu angethan, Herrn *Philipp* zu einem St. Georg für Hamburg und den lauernden Drachen seiner Theater- wie Musikzustände zu machen. Endlich schreibt noch der Chefredakteur der »Neuesten Nachrichten« *Rudolf Herzog,* er selbst Bühnenschriftsteller und ein aufserordentlich regsamer Litterat, sehr verständige und dem Libretto nach sachkundige Opernkritiken.

Damit dürfte denn die Liste in der That nun erschöpft sein; und zwar nicht allein diejenige der Hamburger »Musikkritik« im besonderen, sondern auch die der hier lebenden »Musikschriftsteller« ganz im allgemeinen. Denn wirklich gab es deren seit Olims Zeiten nicht allzu viele hier, und das ist in neuerer Zeit nicht eben sehr viel besser geworden. Musikdirektor *Jul. Spengel* oder *Alfred Kleinpaul* haben wohl zwischendurch mehr versuchsweise einmal geschrieben, sich aber alsbald auch wieder von dem Schauplatze dieser ihrer hospitierenden Thätigkeit ins praktische Musikleben zurückgezogen. Herr *J. Nicklassen* am »Fremdenblatt« gilt als Aushilfe zweiter und dritter Garnitur; zwei kritische Stimmen in Altona drüben kenne ich nicht einmal ihrem Namen, sondern nur den Chiffren nach — sie sind eigentlich Nullen. Sonst finden wir ja wohl noch musikalische Korrespondenten auswärtiger Blätter am Orte vor. So versorgt z. B. ein Journalist Namens *Fritz Engel* das »Berliner Tageblatt« und den »Berliner Börsen-Curier« in besonders wichtigen Fällen; ein Herr *Pape* das »Kleine Journal«; *W. Zinne* berichtet der »Vossischen« und der »Frankfurter Zeitung«; *H. Chevalley* an *Kürschners* »Universalredakteur« und ein Berliner Theater-Fachblatt; *Foerster* vertritt die »Oesterreichische Musik- und Theaterzeitung« in Wien; *L. Boedecker* — wie schon gestreift — das »Musik. Wochenblatt« in Leipzig; *F. Pfohl* wiederum »Kölnische Zeitung« und »Tägliche Rundschau«. Vielleicht aber darf ich hier die Behauptung wagen, dafs das Hamburger Kunst- und Musikleben bislang noch in keiner Saison für auswärts so umfassend bearbeitet und in der exterritorialen Presse so systematisch vertreten war, als gerade heuer durch meine Wenigkeit, der ich für meine Person allein schon an die »Norddeutsche Allgemeine Zeitung«, die »Tägliche Rundschau«, den »Hannöverschen Curier«, die »Münchner Neuesten Nachrichten«, den »Dresdner Anzeiger«, die Berliner »Deutsche Zeitung«, den »Berliner Lokal-Anzeiger«, die »Neue musikalische Presse« (Wien), die »Allgemeine Musik-

Zeitung«, den »Kunstwart«, die »Gesellschaft« und diese werten »Blätter« zu korrespondieren, bezw. meine Fäden zu spinnen hatte.

Ist diese Verlassenheit an wirklich berufenen Fach-Federn an sich gerade kein wünschenswerter Zustand für eine erstrangige Grofsstadt mit so lebhaftem Musik- und bedeutendem Opernleben, so nimmt Hamburg durch einen andern Vorzug wieder eine nicht zu unterschätzend günstige Ausnahmestellung unter seinesgleichen in deutschen Landen ein. Während nämlich aufser Berlin auch noch Dresden und Leipzig (aus früheren Jahren), neuerdings wieder (erst jüngst noch) München und, wenn wir nicht sehr irren, seinerzeit auch wohl Wien: sie alle ihr skandalöses »Panama der Musikkritik« bereits hinter sich haben, ist »Hammonia« bis heute gottlob vollkommen davon verschont, rein und intakt unter all dieser erschrecklichen Korruption und Degeneration der Zeit geblieben. Ob das am Ende gar daher rührt, dafs hierzulande mit die besten Gehaltsfixa für solche Posten ausgeworfen sind, wobei sich namentlich die grofsen »Hamburger Nachrichten« durch eine liberale Wohlhabenheit hervorthun? Denn, wenn zu Berlin seinerzeit im Tappert-Prozefs Dr. *Paul Schlenther* mit einiger Emphase hervorhob, dafs man die Kritiker früher »Kunstrichter« genannt, ihnen also ein sehr hohes Würdenamt zugesprochen habe, so hat doch der betr. Richter es damals leider versäumt, an *W. Tappert* zwischendurch die Frage zu stellen, ob er denn auch mit dem entsprechenden Richtergehalt — was doch wohl dazu gehören dürfte, um einen Mann auch vollkommen unabhängig zu machen — beim »Kleinen Journal« dotiert sei. Wie dem nun auch sein mag: möchte die Stadt Hamburg sich diesen ihren wertvollen Ruf jedenfalls erhalten und peinlich, wie eine unberührte Vestalin über dem hl. Feuer, gewissenhaft darüber wachen, ihn mit Ehren für alle Zeit auch zu behaupten!

Dr. Arthur Seidl.

Aurich. Musikdirektor *Werker* brachte mit dem hiesigen Singvereine *Brahms'* deutsches Requiem zur erfolgreichen Aufführung. Der begabte junge Künstler wird im Laufe des Sommers ein ostfriesisches Musikfest veranstalten.

Aue (Erzgeb.). Unter Leitung des verdienten Kirchenmusikdirektors *R. Vollhardt* gab der 90 Mann starke Lehrergesangverein in Verbindung mit Frl. *Näser* aus Zwickau und Herrn *Teichmann* ein Konzert, in dem vor allem das Lied für Sopran: »Ich ging im Wald durch Kraut und Gras« von *Maase* und die Männerchorlieder »Waldharfen« von *Spicker* und »Noch sind die Tage der Rosen« von *Perfall* gefielen. Auch die Chorlieder des Dirigenten: »Letzter Wille« und »Frühlingsnahen« fanden lebhaften Beifall. F. G.

Besprechungen.

Theoretische Werke.

Stumpf, C., Konsonanz und Dissonanz. Leipzig, Barth. Preis 3,60 M.

Der Verfasser sucht das Wesen der musikalischen Konsonanz und Dissonanz zu ergründen. In klarer und überzeugender Weise weist er die Unhaltbarkeit der Erklärungen durch Schwebungen, durch Zusammenfallen von Teiltönen, durch unbewufste Wahrnehmung der Schwingungsverhältnisse oder des Schwingungsrhythmus, durch das Annehmlichkeitsgefühl resp. Auflösungsbedürfnis der Dissonanz nach und kommt so zu seiner Definition — durch die Verschmelzungsstufen. Er sagt: »Der Zusammenhang zweier Töne nähert sich bald mehr, bald weniger dem Eindruck **Eines** Tones, und es zeigt sich, dafs dies um so mehr der Fall ist, je konsonanter das Intervall ist. Auch dann, wenn wir die Töne als zwei erkennen und auseinander halten, bilden sie doch ein Ganzes in der Empfindung, und dieses Ganze erscheint uns bald mehr bald weniger einheitlich. Wir finden diese Eigenschaft bei einfachen Tönen ebenso wie bei Klängen mit Obertönen. Dafs die Oktave dem wirklichen Unisono ähnlich klingt, auch wenn wir deutlich zwei Töne darin unterscheiden können, ist allezeit anerkannt worden, obschon es nichts weniger als selbstverständlich, sondern eine höchst merkwürdige Thatsache ist. Dieselbe Eigenschaft kehrt aber in abgeschwächter Weise auch bei Quinten und Quarten, ja bei Terzen und Sexten wieder.« Schliefslich definiert er: »Konsonanzen sind alle zu den höheren Verschmelzungsstufen gehörigen Tonkombinationen; Dissonanzen alle zu den niedersten (deutlich unterschiedenen) Verschmelzungsstufe gehörigen Kombinationen. Nach dieser Definition besteht kein spezifischer, sondern nur ein gradueller Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz, die erstere geht allmählich in die andere über. Dafs diese Erklärung aber dem Gefühle des Musikers widerspricht, weifs der Verfasser wohl und erklärt den Gegensatz zum Teil durch die Lückenhaftigkeit der Tonleiter, in der die Verhältnisse 4 : 7, 5 : 7 etc. fehlen. Die Ursachen der verschiedenen Verschmelzungserscheinungen giebt er uns in dem Satze an: »Wir haben anzunehmen, dafs beim gleichzeitigen Erklingen (oder blofs Vorstellen) zweier Töne, die ein relativ einfaches Schwingungsverhältnis zu einander haben, im Gehirn zwei Prozesse stattfinden, die in einer engeren Verknüpfung untereinanderstehen, als wenn weniger einfache Schwingungsverhältnisse vorliegen.« Um seine Hypothese verständlich zu machen, erinnert er hier an das Einfachsehen bei Benutzung des Stereoskops, was auf einem ähnlichen physiologischen Prozefs beruhe als der beim Hören zweier Konsonanzen. Auch Forschungen in Bezug auf den Geruch- und Geschmackssinn zieht der Verfasser als Analogieen heran. Der Vanille-, der Heliotrop-, der Mandelgeruch, »die sich ausgezeichnet vermischen lassen«, liegen nach *Zwaardemaker* »zwei Oktaven« auseinander auf der von dem englischen Parfumeur *Piesse* 1877 entworfenen chromatischen Geruchsleiter von $6^1/_2$ Oktaven. — Im Anschlufs an seine Theorie beleuchtet der Verfasser die dualistische Konsonanzdefinition und die Lehre von der Klangvertretung. Humoristisch sagt er darüber: »Man wird sich allenfalls freuen, wenn in Gestalt des Differenztons ein so würdiger Bafs ungerufen aus der Versendung kommt und dem Grundton des Dreiklangs noch mehr Folie giebt, gleichsam als Grofsvater dieser heiligen Familie, aber man wird nicht zugeben, dafs er unentbehrlich sei, um den einheitlichen Klang und die Zusamengehörigkeit der Dreiklangstöne selbst zu würdigen. Ähnliches gilt beim Molldreiklang für das g''', nur dafs man dieses mit dem besten Willen weder als Stammvater noch als Enkel auffassen wird. Es ist für das musikalische Gehör ganz einfach überflüssig. »Ruhig mag ich Euch erscheinen, ruhig gehen sehen.« Jedenfalls ist es ein Genufs, das Buch zu studieren, mag man alles, was der Verfasser schreibt, unterschreiben oder mag man gegen manches Bedenken haben.

Werker, Die Theorie der Tonalität. Ein Beitrag zur Gründung eines konsequenten Ton- und Musiktheoriesystems. Norden und Norderney, Braams. Preis 2 M.

Der Verfasser geht von den hörbaren Obertönen und den hörbaren (!) Untertönen aus, um schliefslich nachzuweisen, dafs unsere Tonleiter nicht tonal sei, d. h. nicht aus ihrem Grundtone allein herausgewachsen sei. So läge in der C-dur-Tonleiter als direkter Klinger as, während sie doch a enthalte etc. Aus direkten Mitklingern bildet er sodann die Leiter f, g, as, h, c, des, e, f, also die Zigeunertonart, die demnach dem Prinzip der Tonalität entspricht. Diese glaubt er deshalb zum Ausgangspunkt einer neuen Theorie nehmen zu müssen, sie giebt ihm auch das Mittel an die Hand, gewisse Akkordverbindungen *Wagners*, *Brahms'* und *Straufs'* zu erklären, vor denen sonst unsere Theoretiker hilflos dastehen. Jedenfalls liest man das Büchlein mit Interesse, auch wenn man sich sagen mufs, dafs die Theorie zum Teil von Voraussetzungen ausgeht, über die sich streiten läfst.

Hans Werner.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



II. Jahrgang.
1898.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 8.
Ausgegeben am 1. August 1898.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Die Kirchentonarten und ihre Melodieen in der protestantischen Kirche.

Von **G. Oberlander.**

II. (2).

Mit dieser Verkennung der Tonarten seitens *Mortimers* sind wir bereits zu dem zweiten Punkt dieser Abhandlung gelangt. Bei *Mortimer* ist solche Verkennung eigentlich nicht verwunderlich, denn er hat die zur gründlichen Kenntnis des Charakters der einzelnen Tonarten nötigen Vorarbeiten selbst nicht gemacht, giebt er doch an, dafs er (obwohl selbst Organist) die bezifferten Bässe zu seinen Notenbeispielen teils aus vorhandenen Sammlungen genommen, teils von einem Dresdener Hoforganisten sich habe liefern lassen. Wie wichtig und notwendig aber das eigene Hineinarbeiten in die Melodie bei der Arbeit des Harmonisierens der alten Choräle gerade für das Erkennen der Tonart ist, hat Schreiber dieses unzählige Male an sich selbst erfahren. Zwar steht fest, dafs die Choralmelodie an und für sich der Träger der betreffenden Tonart ist, doch kann nur diejenige Harmonisierung als die richtige bezeichnet werden, welche das eigenartige Melodiebild weder verdunkelt noch verzerrt, sondern für den Hörer aufs klarste und eindringlichste heraushebt. Dies ist zwar ein schwieriges, doch interessantes Thun. Weil es aber öfter mifsglückt als gelingt, so mufs der Tonsetzer mit liebevoller Energie immer wieder zu solchem verunglückten Kinde zurückkehren, bis ihm dasselbe im neuen Kleide ein freundliches Gesicht zeigt. Hat man an solcher Melodie oftmals vergeblich gearbeitet, alle Künste umsonst angewendet, die mögliche Tonart aufs schärfste geprüft, verschiedene Verfasser von Büchern, auch alte Gesangbücher, nach der Tonart gefragt und vielleicht bei allen Übereinstimmung gefunden, so glaube man doch nicht, das Richtige getroffen zu haben, solange die Melodie ein verzerrtes Aussehen hat. Dem Schreiber ist es mit einigen Melodieen bei monatelanger Unterbrechung erst nach fünf- bis sechsmaliger Bearbeitung gelungen, die richtige Tonart auszumitteln und dadurch erst den Melodieen die gebührende Stellung zu geben und ihrer eigentümlichen Schönheit keinen Eintrag zu thun. Dies ist ein Hauptgrund, warum die Bearbeitung der alten Kirchenmelodieen nicht blofs schwierig und ermüdend, sondern auch bei oberflächlicher Arbeit undankbar ist.

Ein zweiter, nach meinen Erfahrungen zwar sehr nebensächlicher und wenig zu beachtender, nach *Mortimers* und anderer Meinung aber höchst wichtiger Punkt ist die Art und Weise, wie die Alten in ihren Gesangbüchern die Kirchentonarten erkannten und behandelten. Um dies beurteilen zu können, stellte ich die Noten zweier Gesangbücher in Partitur zusammen, und zwar ein Gesangbuch aus Leipzig (Calvisius 1597) und eins aus dem Städtchen Weickersheim in Württemberg, letzteres 7 Jahre jünger als ersteres. Haben beide Partituren im allgemeinen das der damaligen Zeit Gemeinsame, so zeigen sie zum Teil doch bedeutende

Unterschiede in der Beachtung der Kirchentonarten besonders bei den Modulationen. Das jüngere Buch ist darin viel gewissenhafter gearbeitet, als das ältere, was offenbar dadurch begründet werden mufs, dafs der Verfasser in seiner kleinen Stadt die überkommene Lehre von den Kirchentonarten treuer und reiner, unbeeinflufst von der weltlichen Musik, bewahrt hat. Des *Calvisius* Partitur läfst dagegen den Einflufs der grofsen Stadt und der weltlichen Musik deutlich erkennen. Man bemerkt schon das Streben, sich nicht mehr ängstlich an die einfachen und natürlichen Modulationsgesetze der Kirchentonarten halten zu wollen; man will kunstvoller, neuer sein und daher fängt man in der Modulation bereits an zu künsteln und zu drechseln. In einer Frage, die Erkennung der Tonarten betreffend, hat die Leipziger Partitur mich vollständig im Stich gelassen, die süddeutsche dagegen mir treffende Antwort gegeben. Allen alten Gesangbüchern gemein ist die Freude am Klange der Harmonieen, gemäfs dem einfacheren, kindlicheren Sinne der Alten, eine Freude, die sich möglichst nur an der kräftigen Grundform eines Akkordes genug thun konnte und die, völlig unbesorgt um die Erkennungszeichen einer Kirchentonart, Bee und Bequadrate vorschrieb lediglich wegen eines in der damaligen ungleichen Stimmung besonders schönen Harmonieklanges. So findet man in diesen alten Büchern oftmals eine starke Entstellung der Tonart durch die Harmonisierung, so dafs deren Feststellung oft recht erschwert ist. Wer daher glaubt, von den alten Tonsetzern richtige und sichere Charakterisierung der alten Tonarten jederzeit erwarten zu können, der wird sich oft unangenehm enttäuscht finden. Den Vorteil haben diese alten Bücher zwar immer noch, dafs sie die Melodieen möglichst rein erhalten haben. Die Folgezeit erst hat auch die Melodieen beschädigt durch leichtfertiges Anbringen von Kreuzen, Been und Bequadraten und hat damit in unverantwortlicher Weise Schwierigkeiten für die Erkennung der Kirchentonarten geschaffen. In diesem Bestreben ist man sogar bis heute fortgefahren, so dafs, wenn heute der Tonsetzer in einem Choral bis zur zweiten Melodiezeile keine Modulation in die Quinte anbringen kann, er die Quarte flugs mit einem ♯ begabt. Diese gemeinen Quintenmodulationen wieder herauszuschaffen, könnte aber allenfalls eine Aufgabe für mehrere Jahrhunderte sein.

Eine weitere Ursache der Verkennung der Kirchentonarten war ferner das leidige Verbot des Tritonus (f—h), das bereits vor der Reformation mifsverstanden wurde, wie dies zum Teil auch heute noch geschieht. Von zwei lebenden katholischen Kirchenmusikern liegen mir Kompositionen in den Kirchentonarten vor, von denen das eine Werk von unnützen Versetzungszeichen wimmelt und allerhand Unfug zeigt, der nur durch die mifsverständliche Beobachtung des Verbots des Tritonus angerichtet worden ist. Die dorische und hypodorische Tonart sind bei diesem Komponisten meistens zu Zwittertonarten geworden, die bei nüchterner Beurteilung als rein äolisch — nur transponiert — bezeichnet werden müssen, allein wegen des b vor h. Dennoch bringt dieser Komponist ein Beispiel — wahrscheinlich aus einer guten Stunde — welches in seinen neun Takten dreimal den Tritonus in stufenweiser Folge zeigt. Warum auch nicht? — Das andere Werk durchzusehen war eine Freude. Mit den Versetzungszeichen ist Komponist höchst sparsam und zweckdienlich umgegangen. Dennoch hat auch dieser vortreffliche Musiker — es thut mir leid, dies sagen zu müssen — wegen des leidigen Tritonus die dorische Tonart öfter zu einer transponierten äolischen gemacht. — Und wie ist der Tritonus in den alten Melodieen behandelt worden? Man hat denselben aufsteigend wie absteigend in stufenweiser Folge in der natürlichsten Weise unbedenklich angewendet, in absteigender Folge aber am meisten. Ja, ich habe ihn sogar absteigend so angewendet gefunden, dafs g ausgelassen war, also h a f gesungen wurde, eine Wendung, die den Musiktheoretikern der Reformationszeit noch viel bedenklicher erscheinen mufste.

Endlich ist noch kurz ein Haupterkennungszeichen der alten Tonarten zu erwähnen, das trotz aller Beschädigungen der Urmelodieen bei ruhiger, verständiger Arbeit meistens nicht im Stiche läfst, das ist ihr Modulationskreis. Die genaueste Beachtung des Modulationskreises der Kirchentonarten hat mich zuerst dahin gebracht, dafs ich an der Behauptung der Lehrbücher, »alle alten Kirchenmelodieen in Dur seien ionisch«, beziehungsweise »hypoionisch« zu zweifeln anfing. Die späterhin angestellten Forschungen bis in die vorglareanische Zeit hinauf rechtfertigten endlich diese Zweifel und stellten derartige Aussprüche als Irrtümer fest.

3.

Wenn auch die vor Jahrhunderten bereits durch die Harmoniker eingetretene oberflächliche Behandlung der Kirchentonarten die heutige Verkennung derselben und die Schädigung des kirchlichen Lebens mit verschuldet hat, so sind doch in der ganzen Flucht der Erscheinungen drei Hauptursachen zu erwähnen, welche unmittelbar an der Schädigung der Kirchentonarten ganz erheblich und einschneidend gearbeitet haben. Zuerst ist zu nennen der Freiburger Professor *Henricus Loritus*, genannt *Glarean*, mit seinem Buche Dodekachordon vom Jahre 1547. Er hat vielleicht auch das Gute gewollt, aber das Böse geschaffen. Seine Klagen über das Verschwinden der lydischen Tonart waren, wie noch heute für uns, so bereits für die damalige Zeit völlig gegenstandslos; er hat aber mit seinem Buche dieser Tonart erst vollkommen den Garaus gemacht, indem man seinen Worten kritiklos beigepflichtet hat. Wenn es aber wahr ist, dafs in

vielen Jahrhunderten bis nach *Hucbald* — denn die Quintenfolgen *Hucbalds* kann man noch keine Harmonieen nennen — die Kirche ihre Choräle einstimmig gesungen hat, und wenn es wahr ist — und es ist wahr — dafs für diese Kirchenmelodieen der Kreis der »Töne« genau bestimmt war, so ist es auch nicht minder wahr, dafs diese Melodieen deutliche Träger der alten Tonarten gewesen sein müssen, und es ist ferner wahr, dafs dieselben Melodieen, bis auf uns übertragen, auch heute noch Träger der betreffenden Tonart sein müssen. Wenn uns daher lydische Melodieen überliefert wurden — und dies ist geschehen — so ist uns damit auch die lydische Tonart erhalten worden. Es ist nicht einzusehen, wie man da ein Verschwinden dieser Tonart beklagen kann, wo es sich doch offenbar nur um die falsche, unsachliche Behandlung der alten Melodieen seitens der damaligen Harmoniker gehandelt haben kann. Diese haben wohl bis heute in den Köpfen die lydische Tonart verschwinden, in den Choralmelodieen dieselbe aber ruhig stehen lassen! Man hat denselben Fehler bereits vor *Glareans* Zeit begangen, den man heute noch bei der Harmonisierung der alten Choräle begeht, nämlich den, dafs man an diese Harmonisierung herantritt mit der Einbildung, erst durch Beifügung der Akkorde solche Melodie zu einem wirklichen Chorale zu machen! Wenn man früher in der Zeit des Suchens nach neuen Harmoniebildungen und neuen Harmoniefolgen diesen Wahn gehegt und über den Erfolg seiner Arbeit und über die Freude an dem »was wohl noch werden mag« die Aufrechterhaltung des Charakters der Kirchentonarten bei der Harmonisierung vielleicht für nebensächlich gehalten hat, da ja die Melodieen selbst als die Hauptsache diesen Charakter deutlich bewahrten, so ist der Ideengang der Alten einfach und entschuldbar. Wenn aber der kurzsichtige *Glarean* das Verschwinden dessen beklagt, was in Wahrheit nicht verschwunden war, und seine Epigonen ihm andächtig nachbeten und durch Nachahmung der irrtümlichen Harmonisierungsweise der Alten darthun, dafs sie die Bewahrung des Charakters der betreffenden Kirchentonart nicht nur nicht verstehen, sondern sogar bereits das vergessen haben, was die alten Harmoniker noch wufsten, dafs nämlich dieser Charakter durch die Melodie festgehalten werde, so ist dieser weitere Rückschritt tief beklagenswert. Anstatt die charaktervolle Persönlichkeit der Melodie durch eine charaktergleiche, bescheidene Harmonisierung zu heben oder wenigstens doch nicht zu beschädigen, ist die Nachwelt durch einfache Nachahmung der alten Harmoniker in die Geringschätzung der Kirchentonarten und ihrer Melodieen eingetreten. Dafs freilich nicht alle so gedacht haben wie *Glarean* und seine Nachbeter, wird dadurch bewiesen, dafs sogar in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch Choräle komponiert worden sind, die den Kirchentonarten angehören!!

Die alte Kirche wufste genau, was sie wollte, als sie zu kirchlichem Gebrauch nur »8 Kirchentöne« bestimmte. *Glarean* hat derselben den übelsten Dienst erwiesen, als er vorschlug, gleich den alten Griechen künftig »zwölf Töne« in Gebrauch zu nehmen. Er hat allein seine Zeit gut verstanden, was man daraus sehen kann, dafs sein Vorschlag von den Theoretikern sofort allseitig angenommen wurde. Wenn man erwägt, dafs die Kirche schon lange vor ihm nicht nur die äolische, sondern auch die ionische Tonart bereits verwandte, freilich unter ganz anderem Namen, so mufs man doch sagen, dafs sein Vorschlag der Kirche keinen Nutzen gebracht haben kann, da seine angebliche Neuerung für die Kirche in Wirklichkeit etwas Neues nicht war. Dagegen hat er seiner Kirche, und ebenmäfsig auch der protestantischen, den gröfsten Schaden mit seinem Buche zugefügt, indem von dessen Herausgabe an die scharfe theoretische Beschränkung des Äolischen und Ionischen aufhörte, die neuen weltlichen Tonarten äolisch und ionisch in der Achtung aller Musiker und Laien ungemein stiegen, und die alten Tonarten so geringschätzig behandelt wurden, dafs in einem Zeitraum von etwa 150 Jahren *Glareans* Werk als vollständig vollbracht angesehen werden mufs. Denn als der Gothaer Hoforganist und spätere Kapellmeister *Chr. Fr. Witt*, geb. 1680, gest. 1716, in Salzburg und Wien Musik studierte, dürfte er dort wohl kaum mit den Kirchentonarten stark beschäftigt worden sein, da ich aus seiner im Jahre 1715 herausgegebenen Musica sacra zwar eine Anzahl Durmelodieen, aber nicht eine einzige in einer Kirchentonart stehende Melodie kenne.

Ferner hat *Glarean* dadurch Verwirrung angerichtet, dafs er die bis dahin von der Kirche mit Ziffern bezeichneten Tonarten mit Namen belegte, die er zwar von den griechischen Tonarten entnommen hatte, die aber bei den Griechen ganz andere Tonarten bezeichneten, als bei ihm.[1]) Leider

[1]) Zu diesem Urteile bin ich veranlafst worden durch eine, vier Jahre vor dem Dodekachordon herausgegebene kleine Musiktheorie, welche zwar eine ganze Anzahl musikalisch-technischer Ausdrücke in griechischen Lettern anführt, die Bezeichnungen »dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch« aber durchaus vermeidet, und diese Tonarten stets mit den Ordnungszahlen bezeichnet. Da nun auch *Helmholtz* dasselbe Urteil in seinem erwähnten Werke ausspricht, so glaube ich an der Richtigkeit desselben Zweifel nicht hegen zu dürfen. Diese meine Schlufsfolgerung ist aber leider ein »Trugschlufs« gewesen. Obiges Urteil bedarf nachträglich einer Abänderung. Ich habe mich neuerdings überzeugt, dafs *Glarean* die gerügte Verwirrung bereits von seinen Lehrern überkommen hat. In der von *Gregor Reisch* — zuletzt Prior der Karthause bei Freiburg i. B. — im Jahre 1504 in Strafsburg herausgegebenen zweiten Auflage einer »Margarita Philosophica«, deren erste Auflage vermutlich 1496 erschien, da das einleitende Lobgedicht auf den Verfasser vom Anfange dieses Jahres datiert ist, finde ich diese Verwirrung in höherem Grade. Im ersten Traktat des fünften Buches der spekulativen Musik, Kap. XIX, bezeichnet der Autor die Tonarten folgendermafsen: die Tonreihe von A bis a als hypodorisch, von H bis h als hypophrygisch, von C bis c als hypolydisch, von D bis d als hypomixolydisch, von E bis e als dorisch, von F bis f als phrygisch, von G bis g als lydisch, von a bis aa als mixolydisch. Dagegen im zweiten Traktat, der praktischen Musik, Kap. IX, stellt er das Dorische auf D, das Phrygische auf E, das Lydische auf F und das Mixolydische auf G fest, genau wie nach ihm *Glarean*.

Erwägt man erstens, dafs diese Konfusion von einem und demselben Verfasser in einem und demselben Werke gemacht worden ist, — zweitens, dafs dieselbe nicht einmal bei Vorbereitung der zweiten Auflage vom Verfasser bemerkt wurde, obwohl am Schlusse des Buchs versichert wird, dafs es von seinem Autor abermals geprüft, verbessert und mit neuen Meinungen und Bildern stark vermehrt und verziert sei, — drittens, dafs sogar bei

haben sich seine Tonarten-Benennungen so festgesetzt, dafs eine Änderung derselben heute wiederum Verwirrung anrichten müfste.

Mit der Zeit, da *Glareans* schädigender Einflufs auf die Kirchentonarten sich gehörig festgesetzt hatte, beginnt ein zweiter Einflufs an der Schädigung der Kirchentonarten mitzuarbeiten, das ist die allgemeine Einführung der gleichschwebenden Stimmung der Tasteninstrumente und besonders der des Clavicembalos zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Diesem, nicht der Orgel etc., messe ich die gröfste Schuld an dieser Schädigung zu. Zwar würde die Einführung der gleichschwebenden Stimmung an und für sich nicht unmittelbar schädigend auf Praxis und Theorie der Kirchentonarten eingewirkt haben, wenn man nur die frühere, vorglareanische Vertiefung in die alten Tonarten auch jetzt noch gepflegt hätte. Dies geschah aber leider nicht. Im Gegenteil, man gefiel sich in der seit *Glarean* eingetretenen Verflachung. Während das alte Klavizimbel mit seiner Stimmung nach dem pythagoräischen Monochord und seinen grofsen und kleinen Halbtönen fast nur ein Instrument für die Musiker gewesen war, die nur bei unermüdlichem Fleifse und grofser Künstlerschaft bedeutende Fertigkeit darauf erlangten, und die Laien früher nur den Gesang und dessen Begleitinstrumente, die Laute und Zither übten, änderte sich die ganze musikalische Bildung, auch der Laien, mit einem Schlage, als man überein kam, dem grofsen Halbton eine Anzahl Schwingungen fortzunehmen und diese dem kleinen zuzulegen und damit das heutige Klavier zu beglücken. Dadurch ist das Erlernen des Klavierspiels so leicht geworden, dafs heute ein siebenjähriger Knabe 6—7 Wochen vor den Hundstagsferien seinen Vater bitten darf, ihm Klavierunterricht zu geben, damit er der Grofsmutter in den grofsen Ferien etwas vorspielen könne; und dafs er das denn auch wirklich fertig bringt. Allein das ist noch nicht der hier zu erwähnende Schaden, dafs das »wohltemperierte Klavier« die Tondrescherei gezüchtet und die früher weit verbreitete Pflege des Einzelgesangs verdrängt, — auch nicht der Umstand ist es, dafs es die frühere hohe Achtung vor der musikalischen Kunst tief herabgesetzt hat, — auch nicht der, dafs es die unglücklichen musikalischen Wunderkinder herangesäugt und die vielen darbenden Klavier-Lehrer und -Lehrerinnen grofs gezogen hat, damit sie sich gegenseitig im Preise unterbieten, — sondern der, dafs dies Klavier die Ursache ist von dem unermefslichen Anwachsen des musikalischen Hochmuts, dessen Wachstum bereits in den ersten Klavierunterrichtsstunden des kleinen Schülers beginnt und oft erst aufhört, wenn derselbe als Greis seinen letzten Atem aushaucht.

Wer heute seinen *Beethoven*, *Chopin*, *Liszt*, *Rubinstein* u. s. w. u. s. w. gehörig herunterrasseln kann und vielleicht gar noch — wenn's hoch kommt — einen Kursus in der Harmonielehre irgendwo durchgemacht hat, der gilt als ein talentvoller, musikalisch perfekt ausgebildeter Mann. Nicht blofs in seinen eigenen, sondern auch in aller Bekannten Augen ist er höchst befähigt, in musikalischen Fragen, möchten diese nun weltliche oder geistliche Musik, Volkslieder oder alte Choräle betreffen, ein entscheidendes Wort zu sprechen.

Der musikalische Hochmut unserer Tage ist so sehr gestiegen, dafs keiner von diesen Leuten, mögen sie nun höhere oder geringere allgemeine Bildung haben, sich jemals sagen wird, dafs ihre musikalische Bildung zur Beurteilung der alten Choräle nicht ausreicht. Dafs ihnen aus ihrer weltlichen musikalischen Bildung solche Erkenntnis zufliefsen müsse, kann doch auch niemand im Ernste behaupten. Wer aber die Schönheit und Bedeutung der Choräle in den Kirchentonarten zu fassen nicht im stande ist, der hält selbstverständlich nicht die eigene Bildung, sondern diese »ungeniefsbaren« Choräle für höchst mangelhaft, die aus einer Zeit stammen, wo Musik und Gesang noch »in den Kinderschuhen standen«. Die Choräle allein hält man für unsere jetzige hochkultivierte musikalische Welt nicht mehr für recht passend. Und wenn dann gar noch ein Musiker, der selbst von den Kirchentonarten wenig oder nichts gelernt hat, schriftlich oder mündlich diese »altväterischen Tonleitern« herabsetzt und ihre grofsen Mängel scheinbar darthut, dagegen das heutige Tonsystem als die höchste Stufe der Vollendung preist, — so ist das Urteil des musikalischen Laien festgelegt. Es ist das Todesurteil für die Choräle in den Kirchentonarten.

Bei der Vereinfachung und Erleichterung des praktischen Klavierspiels, wodurch den Musiklehrern zunächst reicherer Geldverdienst zuflofs, war man aber nicht stehen geblieben, man war zugleich bestrebt gewesen, die Theorie der Musik zu vereinfachen. Warum wollte man sich denn mit 12 Tonarten plagen, wenn deren zwei genügten, wenn man diese beiden nur zu Allerweltstonarten zu machen verstand!

Denkenden Musikern war nicht entgangen, wie die Regeln über den Tritonus durchaus geeignet waren, eine völlige Verschiebung einzelner Tonarten herbeizuführen, dafs z. B. die dorische Tonart sehr

---

der dritten Auflage (oder — Nachdruck?) desselben Werks, 1515 mit der Schlufsbezeichnung »Hagenau ex Academia Thomae Anshelmi« herausgegeben, diese inneren Widersprüche abermals abgedruckt wurden, ja dabei in grofser Leichtfertigkeit nicht einmal das Druckfehlerverzeichnis der zweiten Auflage beachtet worden ist, — so dürfte man zu folgenden Schlüssen berechtigt sein, nämlich, dafs zu jener Zeit nicht blofs in der Kirche, sondern auch in der Musikwissenschaft allgemein eine grofse Verwirrung geherrscht habe, und dafs die vorreformatorischen Gelehrten weder Blick noch Verständnis für solche Verwirrung gehabt haben.

Hiernach darf die Schuld an der Einführung der oben gerügten Verwirrung nicht dem *Glarean* zugemessen werden; ihm kann höchstens daraus ein Vorwurf erwachsen, dafs er die unsachliche Benennung der griechischen Tonarten durch sein »Schule« machendes Werk für die Zukunft festgelegt hat. G. O.

leicht in die äolische, die lydische, ja auch die mixolydische Tonart bequem in die ionische verwandelt werden konnte, wenn man statt h nur recht fleifsig — ob notwendig oder nicht — b setzte und den Dominantakkord mit grofser Terz an jeder geeigneten Stelle einfügte. So wurden das Lydische, Dorische und Mixolydische allmählich praktisch vergessen, nur von letzterer Tonart wehrten sich einige äufserst charaktervolle Melodieen gegen das Verderben. Auch die phrygische Tonart blieb ihrer Eigenart wegen länger in Übung, doch auch sie mufste schliefslich in die Harmoniefolgen von Dur und Moll übergehen. Dafs der Übergang der alten äolischen und alten ionischen Tonart in die neue Bildung das einfachste war, ist unschwer einzusehen. Man glaube doch nicht, dafs das heutige Moll die frühere äolische Tonart sei. Das Gegenteil beweist, um nur ein Beispiel anzuführen, der Unterschied der Tonarten zwischen dem von der Prinzessin *Amalia von Preufsen* komponierten schönen Mollchoral: »Christ alles, was dich kränket« und dem Choral »O Traurigkeit, o Herzeleid«, oder »Warum betrübst du dich, mein Herz«, welche letzteren beide in der alten äolischen Tonart stehen. Der Unterschied in der uralten ionischen und unserer Durtonart ist noch stärker. So wurden die 12 Kirchentonarten, 6 in authentischer und 6 in plagalischer Form, in Vergessenheit gebracht, während zwei neue Tonarten mit ganz anderem Charakter und anderen Harmoniefolgen gebildet wurden, welche ein weltbürgerliches Mischmasch darstellen, das kein engeres Vaterland kennt. Denn dorisch, phrygisch und äolisch kennt die heutige ernste Tonart nicht, sondern nur Moll; letzterem ist also die Aufgabe geworden, die so grundverschiedenen Charaktere dieser Kirchentonarten in ihrer authentischen und plagalischen Form in einem und demselben Rahmen zu schildern. Dafs unsere Molltonart da kein ausgeprägtes reines Bild liefern kann, dürfte wohl einleuchten. In ganz demselben Verhältnis steht unsere weltbürgerliche Durtonart zur lydischen, mixolydischen und älteren ionischen Tonart.

So war endlich auch in der Theorie die Vereinfachung durchgeführt worden. Man warf 12 Tonarten über Bord, brauchte künftig nur 2 Tonarten anzuwenden und in diesem beschränkten Tonmaterial konnte das Wettrennen nun beginnen. Und es begann. Die Tonkneterei darin hat bis heute noch nicht nachgelassen, braucht man doch von der Theorie über insgesamt 14 Tonarten jetzt nur den siebenten Teil zu wissen. Wenn aber die Übersättigung mit Dur und Moll eintreten wird — und sie mufs eintreten — ob man sich dann vielleicht der alten verkannten und geschmähten griechischen Tonarten erinnern wird? Erinnern wird, dafs einst auch die todkranke plastische Kunst nach Griechenland gewallfahrtet ist und sich dort am Born der Schönheit Jugendkraft getrunken hat? Glaubt man wirklich, dafs die alten Griechen, welche in allen übrigen Künsten Unerreichtes geleistet haben, nur allein in der Musik Stümper gewesen seien, vielleicht, weil sie die Melodie, das primäre Element, bevorzugt und die Mehrstimmigkeit, das sekundäre Element, nicht gekannt oder vielmehr — nicht gemocht haben? Es dürfte doch wohl schwerlich angenommen werden können, dafs der bereits zu Ambrosius Zeiten vorhanden gewesene reiche Melodieenschatz der Kirche von Ambrosius selbst und seinen zeitgenössischen Freunden komponiert worden sei. Ambrosius hat meines Erachtens, wie Luther, nur gesammelt und gesichtet und das musikalisch Schöne genommen, wo er es fand. Es ist daher nicht unmöglich, dafs einige unserer uralten Kirchenmelodieen direkt aus Griechenland stammen, dafs eben so, wie man seine bessere Bildung dort holte, Bücher und Bildwerke von dort ins Abendland importierte, man zugleich die dort gehörten schönen Melodieen mit in die Heimat nahm.

Fast gleichzeitig mit dem musikalischen Hochmut begann eine dritte Macht langsam aber sicher seit Beginn des 18. Jahrhunderts ihren schädigenden Einflufs auf die Kirchentonarten und deren köstliche Melodieen auszuüben, das war der Geist Ludwigs XIV., der nicht blofs ein Fluch für Frankreich war, sondern seinen Gifthauch über das ganze westliche Europa, besonders aber über das nachäffende Deutschland aussprühte. Die Geschichte lehrt, wie Deutschland in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in einem Zustande tiefer Erniedrigung war. »Eine Menge kleiner Höfe, die in äufserer Pracht und verschwenderischem Aufwand den glänzenden Königssitz in Versailles nachahmten, übten auf das öffentliche Leben, auf Charakter und Bildung einen traurigen Einflufs.« Natürlich auch auf die Musik. Zwar förderten die damaligen Fürsten neben der Wissenschaft auch die Kunst, doch flossen die auf die Musik verwandten Geldmittel lediglich den Sängerinnen, Sängern und Musikern der weltlichen Musik zu, die ihre Kunst zur Verherrlichung ihres Landesfürsten genau nach dem Vorbilde Ludwigs XIV. zu verwenden hatten. Dafs die Fürsten in dieser Zeit keine Geldmittel für die Kirche zur Herbeiziehung tüchtiger Kirchenmusiker flüssig hatten, und bei ihnen jeder Sinn für die Pflege der Kirchenmusik ertötet wurde, ist wohl selbstverständlich. Zwar hat der geniale *Seb. Bach* für das damalige Deutschland die schönen Choräle der Kirchentonarten noch einmal mit heroischem Griff in seinen Werken zusammengefafst[1]) und aus ihren Blüten die schönsten Kränze gewunden, doch welche grofse Gleichgiltigkeit gegen die Kirchenmusik damals in den besseren Kreisen herrschte, welches geringe Verständnis die Mitwelt für die Arbeiten dieses Mannes hatte, beweist die Not seiner Familie nach

[1]) Aber mit meist dem neuen Tonsystem angehörender Harmonisierung. Die Red.

seinem Tode, sowie der Umstand, dafs seine Werke lange nach seinem Ableben erst wieder »entdeckt« werden mufsten und verschiedene derselben uns sogar gänzlich verloren gegangen zu sein scheinen. In Preufsen dauerte der direkt vom Hofe ausgehende verderbliche Einflufs glücklicherweise nur bis zum Jahre 1713, wo der geistig und körperlich kerngesunde König Friedrich Wilhelm I. zur Regierung kam und die Französelei nicht nur von seinem Hofe, sondern auch von seinen Residenzstädten und den ihm erreichbaren Kreisen fern zu halten suchte. Freilich konnten seine Machtgebote sich nur auf die äufseren Erscheinungen der Übelstände wirksam richten, nicht aber auf die insgeheim betriebene Nachahmungssucht, welche alle gebildeten Kreise angesteckt hatte. Französische Leichtfertigkeit und Sittenlosigkeit flogen damals durch die Luft und führten auch in Deutschland ein Sinken des religiösen Sinnes herbei. Dafs aber ein oberflächlicher, weltlicher Sinn auch nur an seichter, oberflächlicher Kirchenmusik Gefallen finden konnte, von den ernsten, kraftvollen Gesängen in den Kirchentonarten aber sich abwenden und diese überhaupt für unverdaulich und überlebt halten mufste, ist begreiflich. Damalige musikalische Köpfe wufsten auch bald für die alten Melodieen Ersatz zu schaffen: sie komponierten für die alten Gesangbuchlieder neue Melodieen, natürlich in der allerneuesten Durtonart, denn die Kirchentonarten waren für damalige vorgeschrittene musikalische Geister schon ein überwundener Standpunkt. So wurden viele neue Melodieen in der glatten, geschniegelten und gebügelten Durtonart komponiert genau nach der Schablone. Die Sätzchen waren alle fein parfümiert, mit dem neuesten französischen Frack angethan und der Zopf — der hing ihnen hinten. — Sie alle konnten sich an den Fürstenhöfchen des lieben zerstückelten Deutschlands frei und ungeniert hören lassen; diese Musik pafste da trefflich hin, — wenn man auch einmal fromm sein wollte! — Zwar darf nicht verkannt werden, dafs jene Zeit auch einige Perlen geliefert hat; die grofse Menge ihrer Melodieen ist aber genau von der geschilderten Art. Das Freilinghausensche Gesangbuch vom Jahre 1704 bietet einige solcher Perlen, doch im allgemeinen mufs man bei den Darbietungen dieses Gesangbuchs bereits mifstrauisch sein. Späterhin wird die Sache schlimmer. So zähle ich in einem neueren Choralmelodieenbuche unter 16 Melodieen aus der Zeit von 1715—1750 nur zwei, die als kirchlich bezeichnet werden können, 14 dagegen können strengeren Anforderungen an Kirchlichkeit kein Genüge leisten. Unter den letzteren — natürlich stehen sämtliche in der Durtonart — befinden sich 4 Melodieen, welche anscheinend mit ihren älteren Schwestern in Wettbewerb treten sollen, die in den Kirchentonarten stehen und teils vor-, teils nachgedruckt sind. Es sind dies die Melodieen zu »Jesu meine Freude, — O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen, — Sollt' ich meinem Gott nicht singen, — Wir glauben all an einen Gott«. Ein anderes Choralmelodieenbuch sorgt aber noch für gröfsere Konkurrenz. Dasselbe bringt für das letztgenannte Lied gleich drei Melodieen, nämlich die alte dorische Melodie und hinterher zwei Melodieen in der Durtonart!! Offenbar scheint man doch diese Durmelodieen aus der Zeit der leichtfertigen Religiosität für so vortrefflich zu halten, dafs ihre Ausgrabung als lohnend vorgenommen wurde. Warum sollte es auch nicht möglich sein, alte Choralmelodieen durch neue vergessen zu machen? Sind doch manche Melodieen in den Kirchentonarten — von den Kennern als kostbare, echte Diamanten geschätzt — heute von den Gemeinden und ihren Pfarrern und Kantoren schon vergessen!

Peter Cornelius in seinen Werken.

Von Prof. **Emil Krause**.

Wer die authobiographischen Mitteilungen des Dichter-Komponisten in Nr. 45 des »Musikalischen Wochenblattes« vom Jahre 1874 gelesen hat, die nach dem Tode des Meisters veröffentlicht wurden und sich weiter den interessanten Skizzen eines *Sandberger, Adolf Stern, Ferd. Pfohl, Kretzschmar* und vieler andern, mit Hingebung zugewandt, dem ist für die eingehende Beschäftigung mit den Werken des Verewigten, welchen in den neuesten von *M. Haase* publizierten Hinterlassenschaften noch eine Bereicherung zu teil wurden, ein fester Anhalt für das Studium dieser hochragenden Erscheinung in der neueren Ton- und Dichtkunst geworden. — *Peter Cornelius*, der drittälteste Sohn des seiner Zeit bedeutenden Schauspielers *Carl Cornelius* (gest. 1843), (Verwandter des Grofsmeisters der historischen Münchener Schule deutscher Malerei) erblickte am Weihnachtsabend des Jahres 1824 in Mainz das Licht der Welt. Ihm, der von den Musen mit so reichen Gaben beschenkt wurde, war wie so manchem hervorragenden Künstler ein leider nur verhältnismäfsig kurzes Erdenwallen beschieden. Noch nicht 50 Jahre alt, verstarb er nach einem Geist und Gemüt anregenden Leben am 23. Oktober 1874 in seiner Vaterstadt. Aufgewachsen unter der liebevollen Fürsorge seines Vaters, der ihn für die dramatische Laufbahn bestimmt hatte und ihn für den hohen Beruf ernsten Wirkens in der ihn vollends einnehmenden Kunst zu begeistern wufste, rang der Knabe schon in den frühen Lebensjahren nach einer Klarheit über sich, um seine Beanlagung, die ihn erst in diesen dann in jenen Wirkungskreis, aber

stets wieder mit unwiderstehlicher Gewalt der Musik in die Arme führte. *Goethes* poetische Dichtungen impulsierten den Jüngling mehr und mehr, in ihrer Verbildlichung erkannte er, dafs die Tonkunst ihm dereinst alles sein würde. Das erste Auftreten als Schauspieler in Wiesbaden, obwohl von den günstigsten Erfolgen gekrönt, vermochte ihn nicht zu überzeugen, dafs die Wirksamkeit auf der Bühne das Rechte für ihn sei. Die der Dichtkunst, der Darstellungskunst und der Musik gewidmeten Studien konnten vereint keine künstlerisch fertige Ausbildung schaffen, und so entschlofs sich der zwanzigjährige Jüngling, unablässig von der Liebe zur Musik getrieben, bei dem bewährten Theoretiker *S. W. Dehn* in Berlin einen regelrechten ernsten Kursus in der Kunst des strengen Satzes zu unternehmen, nachdem er vorher in Mainz den Unterricht *Essers* genossen und der Karrière als Schauspieler Valet gesagt hatte. — Alle früheren Kompositions-Versuche auf dem Gebiete der Vokal- und Instrumentalmusik wurden ad acta gelegt und es begann unterdessen ein neues regsames Musiktreiben, das nach Absolvierung der Studien ihn in den Stand setzte, seine reichen Geisteserzeugnisse zu sichten, um ihnen lebendige Gestalt in ästhetischer Form zu geben. Das von früher Jugend an in die Erscheinung getretene Ringen und Streben, welches durch ein stetes Hin- und Herschwanken noch wesentlich genährt worden, konzentrierte sich allmählich, und so konnte der absolute Berufsmusiker, den das dichterisch-musikalische Element in Vereinbarung mit der reichen Pflege der Poesie, nicht verlassen, frei und unbehindert sich mit jener Eigenart äufsern, die fortan das charakteristische Merkmal seiner Tonsprache blieb. — Es sei hier nicht näher darauf hingewiesen, mit welchen äufseren Schwierigkeiten Peter zu kämpfen hatte, bis er zu dem gelangte, was er als das sehnlichste Ziel seiner Wünsche erkannte. Die mühevollen Jahre in Berlin, eine ihn gefangen nehmende unglückliche Liebe, die Sturm- und Drangperiode Ende der 1840er Jahre, der schwer auszuführende Entschlufs, nach Weimar zu übersiedeln — dies alles ist zur Genüge eingehend von berufenen Seiten beleuchtet und klargestellt worden. — Die Weimarer Zeit vom Jahre 1852 an, bildete mit ihren vielen Anregungen einen Glanzpunkt im Leben und Wirken dieses aufsergewöhnlichen Mannes. Der Verkehr mit den ersten Kunstgröfsen auf allen Gebieten, mit *Liszt*, darnach *Preller*, *v. Bronsart, R. Pohl* etc. und vor allem die intimen Beziehungen zu dem Ehepaar *v. Milde*, hoben die bedeutsame Begabung wesentlich noch in höhere ideale Sphären. *Cornelius* war eine poetische Natur. Seine in früheren Jahren unter der fürsorglichen Leitung des Vaters getriebene Kunstübung, die Pflege der Dichtkunst, das Talent für die Sprachforschung und endlich das Gedeihen auf dem Gebiete der von ihm über alles geliebten Musik, schufen, angeregt durch die Elite-Kreise Weimars, eine geistige Reife, die den noch immer jungen Künstler weiter zu der Erkenntnis des absolut Hohen führte. *Wagners* epochemachende erste Dramen, insbesondere Lohengrin, welche er 1850 zuerst kennen lernte, riefen allmählich in dem warmschlagenden Herzen die Sehnsucht wach, den Fufstapfen dieses Grofsen zu folgen. Das in den Werken des Dichter-Komponisten erglänzende Licht, wurde durch *Liszts* hingebende Begeisterung auch in *Cornelius* zur Flamme angefacht. Das Sehnen, Verlangen und Ringen nach dem Ideal vermochte sich nicht eher zu beruhigen, als bis der Plan zu einer *Wagner*-Nacheiferung auf dramatischem Kunstgebiete feste Gestalt gewonnen hatte. Die Impulse zur dichterisch-musikalischen Verschmelzung, zur Einheit von Wort und Ton waren gegeben, und so schuf *Cornelius*, erfüllt von hohen Kustgedanken, dasjenige Werk, das ihm die Unsterblichkeit sichern sollte, die Oper »der Barbier von Bagdad«. — *Liszt*, der dem aufstrebenden Talente mit Hingabe begegnet war, soll sich, wie versichert wird, nicht gerade lobend über das Textbuch nach einer Erzählung aus »Tausend und eine Nacht« ausgesprochen haben. — Nach Fertigstellung der Musik waren jedoch die Ansichten des Meisters wie umgewandelt, wie dies aus der ernsten Befürwortung zu ersehen ist, die er dem Werke und dessen Aufführung unter seiner Leitung am 13. Dezember 1858 in Weimar widmete. Es liegt etwas Wunderbares in dieser Musik, deren Stil, obwohl erzeugt aus dem Nachschaffen, so neu und eigenartig ist. Die Personalzeichnung ist eine von innen heraus belebte und charakteristische, umgeben vom feinsten, nie den Gesang deckenden Instrumental-Kolorit. Dafs der Schöpfer dieser durchaus genialen Komposition, in erster Beziehung vokal empfindet und der Symphonie eine akkompagnierende Mission zuerteilt, in der wichtigen Erkenntnis ihrer Stellung zum Hauptgedankenträger, lehrt der Barbier von Bagdad überall. Die Partitur der Oper, es war die erste mit Orchester die *Cornelius* schrieb — weist trotzdem viele feinsinnige Züge im Hinblick auf die Instrumentation auf, insbesondere auch die Ouverture, deren formale Beschaffenheit als freie Phantasie, ihr jedoch nicht einen hervorragenden Platz in der Instrumentalmusik einräumt. — Dafs die Oper infolge der vielen Intriguen, die mit den Theater-Verhältnissen in Weimar im Zusammenhange standen, bei der ersten Aufführung »durchfiel« ist bekannt, ebenso dafs *Liszt* in Anbetracht der unliebsamen Aufnahme, welche das Werk seines Schützlings gefunden, derartig empört war, dafs er Weimar verliefs. Achtundzwanzig Jahre konnten nach der Niederlage, welche der Barbier gefunden, dahingehen, bevor derselbe wieder über die Bretter ging. Eine der Grofsthaten *v. Bülows* ist es, dem herrlichen Werke wieder zu seinem Rechte verholfen zu haben. Es erlebte 1886 in

Hamburg seine Auferweckung und wurde seitdem an vielen anderen Bühnen mit bestem Erfolge zur Darstellung gebracht.

Der Fall des »Barbier« liefs *Cornelius* keine Ruhe mehr in Weimar finden, und so ging er, nachdem er kurze Zeit in seiner Vaterstadt Mainz verweilt, schon nach einigen Monaten, wenn auch mit schwerem Herzen, von den lieben Freunden, die er in Weimar gefunden, nach Wien zu dem damals dort von 1861 an wiederholt weilenden *Wagner*. Er, der so glaubensfest und überzeugungstreu von Weimar aus in Schrift und That für die neudeutsche Schule gewirkt, trat nun in näheren Verkehr zu dem, der wie *Liszt* sein hohes Streben und seine tonkünstlerische Begabung dem Umfange nach anerkannt und schätzen gelernt hatte. — Wie in Weimar so genofs auch *Cornelius* in der österreichischen Kaiserstadt die hohe Achtung der Kunstkreise. Die Bekanntschaft mit dem Dichter *Hebbel* und anderen angesehenen Persönlichkeiten wirkte befruchtend auf sein unablässiges Streben. — Schon 1859 hatte er sich mit der Dichtung eines zweiten Operntextes »der Cid« beschäftigt, dessen Komposition sofort mit neuen Kräften begonnen wurde. 1864 war das Werk vollendet und erfuhr am 21. Mai des folgenden Jahres in Weimar, dank der fürsorglichen Bemühungen der Weimarer Freunde seine erste Aufführung, die mit grofsem Beifall aufgenommen wurde. Inzwischen war *Cornelius*, von dem ihm freundschaftlich zugethanen *Wagner* aufgefordert, im Oktober 1864 von Wien nach München übergesiedelt, um dort einen abermals neuen Wirkungskreis zu beginnen. Die Verlobung mit der geliebten Berta Jung, die ihn 1865 zu einem Besuch nach der Vaterstadt Mainz rief, wie die Aufführung seines Cid in Weimar, der er als glücklicher Bräutigam beiwohnte, waren die Veranlassung dieser beiden Reisen, die er von München aus unternommen. — Der »Cid«, eine ebenfalls eigenartige Schöpfung, jedoch vollständig anderer Art als der Barbier, wie dies der dramatisch heroische Stoff naturgemäfs forderte, dürfte in Bezug auf absoluten Kunstwert dem »Barbier« nicht gleich kommen. Trotzdem ist das Werk, für dessen Verbreitung der in sich verschlossene Dichter-Komponist ebensowenig wirkte, als er für den Barbier gethan, ein durchaus vornehmer und reich an originalen Zügen. Auch hier vermeidet *Cornelius* das Herbeiziehen äufserer Effekte. Stets bleibt er wahr in seinen Aussprüchen, die sich nicht an das grofse Publikum, sondern an den Gebildeten wenden — Die Musik, zu gediegen, um von all und jeden verstanden zu sein, mufste auch hier und dies trotz der begeisterten Aufnahme, welche die Oper gefunden, — bis 1891 (München) der Auferweckung harren. — Die erste Münchener Zeit, in der *Cornelius* abhängig von der Gnade und Güte des kunstliebenden Königs Ludwig und von dessen Willen war, gestaltete sich nicht allzu angenehm für ihn. Oft sehnte er sich zurück nach den lieben Freunden *Feodor* und *Rosa v. Milde*, wie nach dem Verkehr mit den anderen, für ihn anregenden Persönlichkeiten. — Seine mit Erfolg gelohnte Bewerbung um die Professur an der neuen Organisation der kgl. Musikschule half ihm aus den peinlich abhängigen Verhältnissen, und so konnte er sich vereint mit der Gattin einen eigenen Herd gründen. Im Sommer 1867 wurde *Cornelius* als Professor für Harmonielehre und Rhetorik an dem genannten Institut engagiert. — Diese Stellung, die er als feinfühlender Musiker, ernster, gewissenhafter Lehrer, unter nicht minder schwierigen Verhältnissen pflichttreu bekleidete, wollte er dennoch wieder aufgeben, um nach Leipzig zu gehen, angeregt durch die inzwischen eingetretenen freundschaftlichen Beziehungen zu *Carl Riedel*, dem verdienstvollen Gründer des seiner Zeit in Blüte stehenden Riedel-Vereins. Ein dringend-liebenswürdiges Ersuchen *v. Perfalls*, mit dem die Gehaltserhöhung in Verbindung stand, liefs ihn jedoch in seinem Münchener Engagement beharren. Seiner am 14. September 1867 geschlossenen ehelichen Verbindung folgte ein vom steten Sonnenschein beschienenes häusliches Glück. — Die Kompositionsthätigkeit in den letzten Lebensjahren, welche sich vornehmlich der A-Capella-Komposition zuwandte, war die reichste in seinem ganzen Leben. Ihr vorauf ging seine einflufsreiche feuilletonistische und wissenschaftliche Bethätigung an der »Neuen Zeitschrift für Musik«, der er schon in früheren Jahren sich in gleicher Weise mitwirkend gewidmet hatte. — Leider sollte *Cornelius* die Vollendung seiner dritten Oper »Gunlöd« nicht erleben! Die Dichtung (aus der »Edda«) hatte er bereits 1867 beendet: Da er ein Musikdrama im Sinne *Wagners* schaffen wollte, ging es, trotzdem er mit Begeisterung an die sich gestellte Aufgabe gegangen war, nur verhältnismäfsig langsam weiter, vielleicht infolge der zu grofsen Ansprüche, die er an sich stellte. Das hochinteressante Werk, welches fertig gestellt von *Hoffbauer* und *Lassen* am 6. Mai 1891 zuerst in Weimar, hierauf am 21. März 1892 in Strafsburg zur Aufführung gebracht wurde, edierte *Max Haase* im Jahre 1894 im Verlage Breitkopf & Härtel, versehen mit wichtigen, auf die Entstehung aller einzelnen Teile näher hinweisenden Mitteilungen. »Gunlöd« ist, soweit dies die Kenntnis des Werkes nach dem Klavierauszuge ergiebt, eine nicht minder bedeutungsreiche Schöpfung. Auch hier sind Wort und Ton aufs Unmittelbarste mit einander verschmolzen. Ein hoher Geist, ausgerüstet mit den vielseitigen Vorzügen, hat hier sein Bestes gegeben. Ideale Anschauung von dem Wesen eines auf absoluter Höhe stehenden Kunstwerkes, gepaart mit innerer Herzenswärme, reden hier zu uns. Wie beklagenswert, dafs dieses Drama, welches in der Dichtung so einheitlich abgeschlossen vorliegt,

musikalisch ein Fragment geblieben ist. — Der Oktober des Jahres 1874, da *Cornelius* der Musikwelt durch den Tod entrissen wurde, war eine Schmerzenszeit für alle, die ihm im Leben und in der Kunst nahe gestanden. Er starb im Schofse seiner Familie, mit der er eine Reise nach der Vaterstadt angetreten hatte, an einem unheilbaren Übel, das erst in den letzten Wochen seines Erdenwallens zur Erkenntnis gekommen war. — Unendlich traurig ist der frühe Heimgang eines so glaubensfesten Streiters für das Banner der tonkünstlerischen und dichterischen Wahrheit.

Der Schwerpunkt der musikalischen Werke dieses Berufenen ruht aufser in seiner unvergleichlichen komischen Oper »Der Barbier von Bagdad«, zumeist in den vielstimmigen Gesängen, unter denen der Cyklus »Liebe«, den er selbst für sein bestes Werk hielt, den ersten Platz einnimmt. Viel hat *Cornelius* nicht komponiert; was er aber als reif für die Öffentlichkeit erklärte, gereicht ihm zur vollen künstlerischen Ehre. Schwer trennte er sich von seinen Geisteserzeugnissen, und so blieb vieles der Öffentlichkeit vorenthalten. Dafs dies nicht Geringfügiges war, beweisen die Hinterlassenschaften, welche die Verlagsfirmen Fritzsch und Breitkopf & Härtel edierten. Man denke an die poetischen »Brautlieder«, an die erst vor einigen Monaten herausgegebenen Lieder und Zwiegesänge. — In *Cornelius* Werken erblicken wir eine vornehme von Adel der Gesinnung erfüllte Persönlichkeit, die zu uns in hingebend warmer Sprache redet, eine Persönlichkeit, deren inneres geistiges Schaffen ihre eigene Welt in sich trägt, Die drohenden Stürme der Aufsenwelt vermochten nur vorübergehend die jugendlich gebliebene Manneskraft zu schädigen. Der reine Glaube an die Unsterblichkeit der göttlichen Musen liefsen den Dichter und Tonsetzer unbekümmert weiterstreben und ringen. War ihm, dem Auserwählten, doch ein Platz beschieden neben denen, die ausersehen waren, die Menschheit zu beglücken und zu veredeln. — Ich möchte den Stil der Werke von *Cornelius,* insbesondere den der mehrstimmigen Gesänge ihrer kühnen Harmonie- und Stimmenführung wegen als glanzvoll bezeichnen. Die stellenweis auftretende Sprödigkeit ist im Hinblick auf das Eigenartige, was dieselbe bringt, so gering, dafs sie kaum anders aufzufassen ist, als ein Charakterzug der Originalität. In der Verschmelzung der Stimmen und der sich hieraus ergebenden melodisch interessanten, selbständigen Führung einer jeden derselben, liegt ein unverkennbar hoher Reiz. Alles, was beim ersten Hören eines Chor- oder Solosatzes für mehrere Stimmen befremdlich scheint, wird bei näherer Kenntnis klar, er verbildlicht in markanter Weise die der Dichtung innewohnende Stimmung und so ist die Tonsprache eine getreue Rekapitulation derselben. Sie erzielt in der unmittelbaren Vereinbarung mit dem Textesinhalt volle künstlerische Einheit. —

Die Zahl der Werke des Meisters beträgt kaum dreifsig; 20 derselben sind mit Opuszahlen versehen, alles weitere, z. B. die herrlichen 1878 erschienenen »Brautlieder«, die 1888 herausgegebenen Sonetten etc. gehören dem Nachlafs an. Das meiste Verdienst um die Veröffentlichung hat sich der Verlag E. W. Fritzsch erworben, ihm folgten in der neueren Zeit die Verlagsfirmen Kahnt, Aibl und Breitkopf & Härtel. Von den Cyklen der Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavier, die mit Opus 1 beginnen, dürften die gemütvollen, fromm empfundenen »Weihnachtslieder« Opus 8 (erschienen 1870) und die poetischen »Brautlieder« das Vorzüglichste sein und gleichzeitig zu dem herrlichsten zählen was die neuere Lyrik aufzuweisen hat. Wer sich hier in den Ideengang zu vertiefen vermag, wird durch diese köstliche Musik im hohen Grade angeregt. Der produzierende Künstler wird in ihr die Impulse zum Nachschaffen empfangen. Alles in diesen Gesängen ist ideal empfunden. Von den mehrstimmigen Kompositionen, auf die bereits hingewiesen, kann man mit vollem Recht behaupten, dafs sie eine Verschmelzung des älteren polyphonen Stils eines *Lasso* mit dem der neueren Meister bringen, und dafs sich aus dieser Vereinigung, zu der noch die subjektive Erfindung neuer musikalischer Themen, wie eine reiche Ausgestaltung tritt — ein selbständig dastehendes Kunstwerk ergiebt, das lebensfähig ist und den Zeitrichtungen, was sie auch Verschiedenes bringen, widerstehen wird. — *Cornelius* besafs in seiner Kunst nach jeder Richtung hin Ursprünglichkeit. Er, der mit glühender Begeisterung an *Richard Wagner* hing, hat den gröfseren Meister nie zu kopieren gewagt. In seinen Opern, die vollständig von einander verschieden sind, findet sich nichts, das auf Imitation hinweisen könnte. Sein Humor, sein Ernst, die Schlagfertigkeit des Geistes wiesen ihm überall die eigenen rechten Wege. Seine vielseitige dichterische und tonkünstlerische Begabung bedurften freilich nicht minder als die anderer Berufener der Unterweisung, nachdem dies geschehen, vermochte sich das eigene Selbst die Bahn zu brechen.

Die letzten *Cornelius*-Erscheinungen bot der Musikwelt *Max Haase* in der Veröffentlichung des »Gunlöd-Fragments« und in einer Reihe reizvoller Lieder und Duette. Diesen Publikationen, denen interessante Kommentare beigefügt sind, war unter andern 1888 ein Band Gedichte, ediert von *A. Stern* voraufgegangen. In diesen wertvollen Hinterlassenschaften liegt eine erfreuliche Bereicherung der *Cornelius*-Litteratur. Die liebenswürdige Persönlichkeit des Meisters, seine Herzensgüte, die Empfänglichkeit für aufrichtige Freundschaft, sein festes Urteil über Kunst und Kunstwerke, dessen Strenge

sich mit Milde paarte, sein Verhältnis zu den Weimarer Freunden etc. finden in den gemütvollen Poesieen, welche der Herausgeber der zu dem Verewigten in naher Beziehung gestanden, in anregender Weise einleitet, lebendigen Ausdruck. — Wer wie *Cornelius* als echter Diener der Kunst gewirkt, der hat sich der hohen Gaben, die ihm die Musen geschenkt, wert gezeigt.

Lose Blätter.

Zu dem Artikel in No. 6, Juni 1898: »**Die Orgel als Soloinstrument**«, von Herrn *Fiege*, Berlin.[1])

Auf Seite 92 heifst es: »Kann man auf der Orgel Empfindungen ausdrücken? Kann man phrasieren, die starken Taktteile als solche kenntlich machen, einen einzelnen Ton oder eine Gruppe von Tönen hervorheben oder zurücktreten lassen?« — Man begegnet bei Orgelpiecen ebenso gut Bezeichnungen, die sich auf die Stimmung beziehen, wie: erhaben und ernst, lebhaft und feierlich, traurig, düster u. s. w., als bei Musikstücken für andere Instrumente. Und sie sind von fachmännischer Hand geschrieben. Jedenfalls läfst sich durch die Mannigfaltigkeit der charakteristischen Erscheinungsweise der Orgeltöne (Register) Vieles erreichen, wenn nicht mehr als auf manchem anderen Instrumente. — Da fällt mir eben ein, wie ich bei Gelegenheit der Trauerfeier an dem Sarge eines dahingeschiedenen Meisters im Orgelspiel von dem Geistlichen die Worte hörte: ». . . . wie oft hat er uns durch seine Kunst emporgehoben, himmelwärts, zn jenen Höhen . . . .« — War der Verblichene also durchdrungen gewesen von beseligenden Gefühlen, trug er es in sich, sich emporzuschwingen zu seinem Gott, so fand auch sein Genius den Weg, sein Innerstes durch jene Klänge zu zeigen und seine Gemeinde mit sich zu führen nach oben. — Auch phrasieren kann man auf der Orgel und soll es thun soweit der Orgelton und das ganze Charakteristische eines Orgelstückes es zulassen. — Darüber, als auch über das ausdrucksvolle Spiel, von dem vorhin die Rede war, schreiben Musikgelehrte und Fachmänner in meinem Sinne. — »Die starken Taktteile als solche kenntlich zu machen«, dürfte sich bei dem ruhigen Flufs des Orgeltones nicht vorteilhaft ausnehmen. — Denke man sich eine Orgelfuge. — Sieht man da nicht die Themen gleich Bächlein dahingleiten durch die weite Wiesenflur, sich aneinander schmiegend, sich wieder verlassend, schliefslich nach längerem oder kürzerem einsamen Laufe vereinten Weges dahinzubrausen gleich einem gewaltigen Strome? — Jene Accentuierungen würden den Flufs des Stimmengewebes hindern. — Immerhin kann man doch aber auf der Orgel einzelne Töne, eine Tonreihe gegen andere hervortreten lassen. — Hört man ja allsonntäglich im Gottesdienst, in den Vorspielen und bei anderen Gelegenheiten den Cantus firmus umwoben von seiner Begleitung, dem Kontrapunkt! —

Seite 92 heifst es noch: Es ist denkbar, dafs man einen Mechanismus herstellt, der ein Orgelkonzert genau so herausbrächte, wie ein Virtuos, u. s. w. — das mufs einen denkenden, fühlenden Künstler verletzen und kränken. — Wo bleibt da die Kunst? — die Subjektivität des Künstlers? — Ich komme zu dem Resultate: Würde die Orgel nur dazu dienen können, »den Gesang Tausender zu leiten« — wie der Herr Verfasser zu Anfang aussagt, und — ich mochte hinzufügen, sind diese Tausende an heiliger Stätte vereinigt um Gott zu loben und zu preisen, oder voll aufrichtiger Reue in dem Bufsliede ihre Sünden zu beklagen, so wäre das ja schon ein wahrlich nicht zu unterschätzender Dienst — doch kann ich mir auch nicht versagen, daran festzuhalten, dafs man auf der Orgel auch ausdrucksvoll spielen kann, weshalb man sie für ein Soloinstrument halten mufs. -- Einem sich in seine Aufgabe versenkenden Organisten dürfte es schon gelingen, seine Empfindungen in Tönen wiederzugeben. — Ich schliefse mit den schönen Worten *Schumann's* an die Jugend: »Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik.«

Otto Kohlmann,
Organist an der Marktkirche, Hannover.

[1]) Von der Redaktion gekürzt, um nicht schon in der Entgegnung von No. 7 Gesagtes zu wiederholen.

»**Den Liebhabern der Musik**.« Unter dieser Überschrift schreibt ein anonymer Verfasser der »Fragmente einiger Gedanken des Musikalischen Zuschauers, die bessere Aufnahme der Musik in Deutschland betreffend. Titelbild. Gotha, bei Christian Mevius sel. Erben. 1767«, welche (Gedanken) auch jetzt, nach 100 Jahren noch ihre Berücksichtigung und Würdigung finden mögen. Die sieben ersten lauten wie folgt:

»1. Ohne Liebhaber und besondere Verehrer der Tonkunst würde die Musik das nicht geworden sein, was sie ist; und der Virtuos würde gleichfalls das nicht sein, was er ist. Er würde weniger Bewunderer, selbst weniger Vergnügen, Glück und Nutzen haben.

2. Die Liebhaber dieser Kunst sind meines Erachtens in drei Klassen zu teilen; insofern sie die Musik ehren, schätzen und lieben. Am deutlichsten werden sie bestimmt aus diesem, da man annimmt: dafs die Musik geschaffen für die Füfse, für den Kopf und für das Herz. Dieser Einteilung, im engern Verstande gemäfs: belustigt sie den einen durch den Tanz, einem anderen das Gehör allein, ohne weiter etwas dabei zu empfinden; einem dritten aber schafft sie das erhabenste und kostbarste Vergnügen durch diese und jene in seinem Herzen hervorgebrachte Empfindung.

3. Die Liebhaber der Musik sind also nicht alle gleich; den einen führt seine natürliche Neigung dahin, den anderen dorthin. Doch haben alle einerlei Zweck, nämlich sich zu vergnügen. Man kann also, unter Umständen betrachtet, nicht verlangen, dafs alle Zuhörer und Liebhaber gleicher Empfindung teilhaftig — und gleich gerührt werden.

4. Wer von den wahren Schönheiten eines Stückes und dessen regelmäfsig natürlichem Vortrage nicht gerührt wird, hat ohne allen Zweifel einen verstopften Geist und verdorbenen oder wohl gar keinen Geschmack.

5. Liebhaber und Zuhörer müssen den Virtuosen nicht überall bei Vortragung eines Stückes, oder der Komposition wegen, gleich grofs, prächtig und erhaben verlangen. Sowie in den Arbeiten eines geschickten Malers nicht überall das Kolorit in einerlei Grade hervorleuchten kann, so mufs auch bei dem Musiker öfters und notwendig Licht und Schatten, hier mehr und dort weniger mit Geschicklichkeit angebracht werden, um eine

desto unerwartetere und schönere Wirkung hervorzubringen.

6. Dem Liebhaber der Musik gereicht seine Geschicklichkeit in dieser Kunst oftmals zu einer gröfseren Ehre als dem Virtuosen selbst. Dieser soll seiner Kunst gewachsen sein; von jenem wird das nicht verlangt. Ist also mehr zu bewundern.

7. Denen Herren Liebhabern, welchen was daran gelegen, ihr Vergnügen zu erweitern und zu vergröfsern — denen die Erhaltung desselben ein ernstliches Augenmerk — die den Gedanken haben, es auf dem einen oder anderen Instrumente immer weiter zu bringen, ist vorzüglich anzuraten, teils sich um folgende Bücher und Schriftsteller, als Herren *Agricola*, *Bach*, *Mozart* und *Quanz* — teils um die Gunst und den lebendigen Unterricht geschickter Virtuosen zu bemühen.«

Schlufs der ganzen Abhandlung, welcher auch Notenbeispiele (Kanons) beigefügt sind, lautet: »Glücklicher sind also die Herren Liebhaber, welche einer undankbaren Welt in diesem Stücke (die Würdigung der Musiker betreffend) nicht dienen dürfen, und glücklicher sind diejenigen Virtuosen, die sich in ihrer Jugend, in ihrem feurigen und noch geltenden Zustand gut bezahlen lassen, damit sie von dem Ersparten im Alter, der sie etwa treffenden Undankbarkeit wegen, schadlos gehalten werden können.«

B. Widmann.

Wagners Papagei. Unter den Wesen, die *Wagner* in seine Verbannung nach der Schweiz folgten, befanden sich auch sein guter Hund Peps und sein lieber Papagei. Nach dem Verhältnisse zu schliefsen, das Wagner diesen beiden Tieren gegenüber einnahm, mufs er ein grofser Tierfreund gewesen sein. Anfang 1851 starb dann der Papagei, was *Wagner* sehr nahe ging. Wir wollen ihn selbst hören, was er darüber seinem Freunde Uhlig schrieb. Dies zeigt uns, mit welcher warmen Liebe *Wagner* an seiner Umgebung hangen konnte. Wer ein Tier so schätzen konnte, mit welchem Feuer mufste der erst einen Freund lieben!

»Unser Papagei — das liebenswürdigste und mich zärtlichst liebende Tier, der kleine redende und pfeifende Hausgeist meines abgeschiedenen kleinen Hausstandes — war in der letzten Zeit öfters kränklich; ich sollte einen Tierarzt aufsuchen — da ward's gerade immer wieder besser: meine Arbeit fesselte mich mit einem alles unberücksichtigt lassenden Fleifse. Am Tage vor dem Schlusse der Abschrift verlangte das gute Tier immer so sehnsüchtig zu mir heraus, dafs meine Frau nicht widerstehen konnte, und ihn auf meinen Schreibtisch zu mir herausbrachte: er wollte sich an die zum Fenster hereinscheinende Sonne setzen, — ich schlofs die Vorhänge, um arbeiten zu können; er wurde mir überhaupt störend, und meine Frau mufste ihn wieder fortnehmen: — da gab er einen mir bekannten traurigen Laut von sich. Nachher hiefs es — ich sollte doch wohl den Arzt aufsuchen: ich sagte — es wird wohl nichts Besonderes sein — und dachte, morgen bist du mit der Arbeit fertig, dann willst du doch gehen. Am anderen Morgen früh war er plötzlich — tot!

Ja — wenn ich Euch sagen könnte, was mir mit diesem Tierchen gestorben ist!!

Es ist mir ganz gleichgiltig, ob man mich darüber auslacht: was ich empfinde, das empfinde ich nun einmal, und ich habe nicht mehr Lust meinen Empfindungen Zwang anzuthun; allerdings müfste ich denen, die mich auslachen könnten, Bücher darüber schreiben, um ihnen begreiflich zu machen, was einem Menschen, der mit allem nur auf die Phantasie angewiesen ist, solch ein kleines Geschöpf sein und werden kann. Es ist nun drei Tage her und nichts kann mich noch beruhigen, und so geht's auch meiner Frau. Der Vogel war etwas Unwillkürliches zwischen uns und für uns.«

Monopol. Der Komponist Dr. *Hans Sommer* verlangt allen Ernstes, dafs 30 Jahre nach dem Tode eines Komponisten die Werke desselben nicht wie es jetzt der Fall ist, Allgemeingut der musikalischen Welt werden, sondern Staatseigentum, um dann — möglichst wenig aufgeführt zu werden, denn anders hätte der Vorschlag des Herrn *Sommer*, der auf die vielen Aufführungen klassischer Werke schlecht zu sprechen ist, weil sie die musikalische Produktion der Gegenwart zentnerschwer belasten, keinen Sinn. Der »Allhilfbringer« Staat soll eine »musikalische Fakultät« mit dem Sitze iu Berlin schaffen, deren Mitglieder von Staats wegen bestimmen, wer von den Neuen hochkommen solle und wer nicht. Wirklich wundervoll! Da loben wir uns denn schon den heutigen Stand der Dinge, wo das, was 30 Jahre nach dem Tode des Komponisten noch gut genug ist, um neu gedruckt zu werden, durch hunderttausend Kanäle bis in die entfernteste Ecke der Welt getrieben wird, um die Menschen zu erfreuen und zu erheben, wo nicht ein paar Herren in Berlin bestimmen, wer Erfolg haben soll, sondern die öffentliche Meinung, die öffentliche Kritik. Dafs unsere klassische Musik zu grofse Pflege findet, ist das Ungereimteste, was wir seit langer Zeit gelesen haben. Wir dachten bis jetzt immer, dafs der sensationslüsterne Mensch auf das Neue viel mehr versessen sei als auf das Alte, selbst wenn es auch klassisch ist. Wir können Herrn *Sommer* auch nicht durchweg recht geben, wenn er den deutschen Bühnen zu grofse Ausländerei vorwirft. Das deutsche dicke Blut verlangt eben allem Anschein nach etwas Verdünnung von auswärts, um nicht gar zu schwerfällig zu werden. — Wenn nur wieder ein richtiger deutscher »Kerl« wie *Wagner* kommt, der wird schon siegen ohne Staatshilfe. Unter allen jetzt lebenden Komponisten hat noch keiner bewiesen, dafs er ein Recht hat, sich von den Klassikern beschwert zu fühlen.

H. W.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Juli. Das liebe deutsche Vaterland kann nun ruhig sein. Es ist ihm das feierlich und nach Noten aus — schwedischem Munde versichert worden. Und die es zu vertreten hatten, nahmen diese Versicherung mit Dankbarkeit und Begeisterung entgegen. — Doch dafs ich nicht in Rätseln weiter spreche! — Ein Studentenchor der Universität Upsala, er nennt sich in seiner Sprache »Orpheus-Jünger«, gab hier Konzerte. Er trat erst im königlichen Opernhause, dann auf der Bühne und im Garten des »Neuen königlichen Operntheaters« auf, durfte im Schlosse vor dem Kaiserpaare singen, liefs sich vor dem Vereine »Berliner Presse« hören u. s. w. — Dabei gelangte denn auch die »Wacht am Rhein« zur Ausführung, und man war sehr entzückt davon, die eigenen vaterländischen Gefühle sich von Fremden ausdrücken lassen zu können! — Dieser Studentenchor erschien vor einer Reihe von Jahren bereits konzertierend in unserer Philharmonie. Da er gut sang, freute man sich seiner, lobte ihn, und damit wars gut. Diesmal aber wurde ein Wesen von ihm

gemacht, als habe man solchen Gesang noch nicht gehört, oder als sei das Programm des Chores etwas Neues und Absonderliches. Wie das zuging? Man verfuhr diesmal geschickter im Herausstellen des Vereins. Zunächst sang er den »Zeitungsschreibern« vor, deren viele ja sonst keine Konzerte besuchen, und die nun zum Teil etwas ganz Wundersames zu hören vermeinten, was sie in ihren Blättern dann dankbarlich zum Ausdrucke brachten. Es wurde der Kaiser aufmerksam auf den Chor gemacht, und auch seine gnädige Aufnahme desselben, seine Freude an den Vorträgen wurde gebührend in den Tagesblättern besprochen. So wollten denn gar viele den ausgezeichneten Männerchor hören, und er gab ein besuchtes Konzert nach dem andern. — Mir ist nun kein Männerchor ans Herz gewachsen, aber das hat mir doch im Herzen wehe gethan, dafs man die Fremden mit Ehren überhäufte, welche einige unserer heimischen Männerchöre in höherem Mafse verdient hätten. Alles, was an den Schwedensängern zu loben war, findet man auch bei den Unsrigen, und bei diesen wohl noch mehr. — Der aus etwa vierzig Stimmen bestehende Studentenchor hat besonders schöne — rund- und weichklingende — Unterstimmen. Dem ersten Tenore ist eine gewisse helle Färbung infolge offener Tonbildung eigen, die für mein Ohr nicht edel klang. Und da der Stimmführer hier ein ordengeschmückter, nicht mehr junger Herr war, so bin ich geneigt, ihn für einen in französischer Schule gebildeten Berufssänger zu halten, wie denn ein Bariton und ein Bafs — beide durchaus vortreffliche Solisten — ausgesprochenermafsen den Gesang als Beruf betreiben, also keine Studenten sind. — Der Chor sang übrigens, wennschon aus dem angedeuteten Grunde nicht ganz einheitlich im Klange, mit grofser rhythmischer Straffheit und feinen Abstufungen. Eine besondere Stärke bewies er im Begleiten der Sologesänge, wo er, dynamisch bald vor-, bald zurücktretend, an- und abschwellend, auch gelegentlich färbend — wirksamer erschien, als es einer Instrumentalbegleitung möglich gewesen wäre. — Das Programm der Schweden enthielt mehr deutsche Tonstücke, als man es bei der reichen und interessanten musikalischen Litteratur Skandinaviens wünschte.

Die Schwedin Frau *Arnoldson* singt seit einigen Wochen in der königlichen Oper französisch und italienisch, dieses als Barbier-Rosina, jenes als *Thomas*sche Mignon. Es ist ja gar nicht übel, was sie leistet; sie besitzt eine gewandte und sichere Koloratur, eine ausreichende Bühnentechnik und — sehr schöne Kostüme. Da wir nun aber drei eigene »Rosinen« haben, die gesanglich zum Teil Besseres leisten, als Darstellerinnen aber sämtlich besser sind, auch keinen Sprachenmischmasch verursachen, so ist es schwer zu verstehen, welchen Zweck ein solches Gastspiel hat. — Auch Herr *Lassalle* ist wider Erwarten zurückgekehrt und hat uns den Don Juan italienisch gesungen. Abgesehen von der störenden Sprache war das etwas Erfreuliches, da man klangschönen, kunstgerechten und im ganzen auch ausdrucksvollen Gesang hörte. Als Darsteller fehlte dem Franzosen das Dämonische. Er war nur furchtlos den Weibern gegenüber. Der echte Don Juan aber soll etwas von einem Teufel haben, so dafs er sich schliefslich vor seines Gleichen nicht fürchtet. — Mit der »Stummen von Portici« hatte die königliche Oper kein Glück. Seit dreizehn Jahren hörten wir sie nicht mehr; jetzt ging sie, glanzvoll ausgestattet und mit ersten Kräften besetzt, wieder in Szene und mifsfiel! Wir sind andere geworden in dieser Zeit! Weder *Scribe* noch *Auber* können dem jetzigen Geschlechte sein, was sie den Vätern und Grofsvätern waren. Wie schwärmten diese noch von der »Stummen«, und wie hat selbst *Rich. Wagner* sie noch erhoben! Dafs die beiden einst so gepriesenen Autoren aber sogar im »Carlo Broschi« noch auf erstaunlicher Kunsthöhe erscheinen sollten, wie das *Ernst v. Possart* in München durch seine Inszenierung will bewiesen haben, müfste man doch selbst erst einmal sehen und hören, sonst ist es nicht zu glauben. — Die Stumme ist eine dramatische Gestalt, wenn ihr auch der Mund geschlossen ist, und die schöne Balletttänzerin mit gezirkelten Bewegungen und gleichmäfsig lächelndem Gesichte, eine solche ist unsere hochbegabte anmutsvolle *dell 'Era*, eignet sich für ihre Verkörperung nicht. Es mufs eine dramatische Sängerin die Fenella darstellen, die ihre Bewegungen mit der Musik — nicht nur mit dem Takte der Musik — in Einklang zu setzen weifs. Am meisten enttäuschte ganz wider Erwarten Herr *Sylva*. Aber es stellt sich in ihm die alte Schule dar, die nicht individuell gestaltete; und ein blofses Posieren und Gestikulieren ertragen wir nicht mehr. Auch vermochte der Sänger, dessen Muttersprache das Französische ist, das deutsche Wort nicht mit der Geläufigkeit und Deutlichkeit zu bilden, wie wir es jetzt in der Oper verlangen. Ja, ehedem war das anders! Eine schöne, leicht hüpfende Fenella und ein an der Rampe mit mächtiger Stimme singender Masaniello hätten noch vor dreifsig Jahre das Auditorium in Entzücken versetzt.

Die Oper des Herrn *Morwitz* im »Theater des Westens« begann ihre Thätigkeit mit der Neuheit: »Die schwarze Kaschka«, Text von *V. Blüthgen*, Musik von *G. Jarno*. Es ist eine »Unglücksoper«, in der gestorben werden mufs, während vor hundert Jahren in der Oper selbst die Todgeweihten noch vor dem Fallen des Vorhangs gerettet werden mufsten. Hier läuft die Kaschka in die offene See hinein, weil sie und ihr Mann sich immer falsch verstehen und bei aller Liebe sich quälen. Das Mifsverständnis steht an der Stelle der dramatischen Notwendigkeit. Die Musik folgt bescheiden und nicht ungeschickt den Vorgängen. — Man nahm die erste Aufführung wahrhaft enthusiastisch auf und rief die Sänger schliefslich wohl achtmal hervor, als ob man geahnt hätte, dafs es bei diesem Werke doch nicht mehr oft würde geschehen können. Es wurde denn auch bald zurückgelegt. — Mit *Spinellis* »A basso porto«, an dieser Bühne im vorigen Sommer so zugkräftig, ist jetzt keine Seide mehr zu spinnen. Das spricht für den sich läuternden Geschmack des Publikums. — Fräulein *Prevosti*, die ja eine wirkliche Künstlerin ist, wie im Gesange so in der Darstellung, füllt als Rosina, Traviata, Lucia, Leonore (Troubadour) dauernd das Haus, selbst wenn einmal heiteres Wetter ist. Sonst thut es der Regen, den Theater-Direktoren ein gar willkommener Gast. — Was sonst an dieser gut geleiteten Oper singt, hat zum Teil recht gute Mittel, aber zu wenig künstlerische Schulung. — Und hier konnte man wieder einmal die Bemerkung machen, dafs die Urteile über Bühnenkünstler in Wien andere als bei uns sind. Es gastierte an der »Morwitz-Oper« Frau *Sedlmair*, früher lange bei uns in der Operette thätig, jetzt dramatische Sängerin der Wiener Hofoper und als »Isolde«, »Brünnhilde« an der Donau hoch gepriesen. Uns sprach jetzt ihr »Fidelio« nur wenig an, ihre »Norma« gefiel gar nicht, und erst als »Santuzza« fand sie Anerkennung.

Rud. Fiege.

Dresden. Die diesjährige Saison nahm, wie man aus unseren Berichten ersehen haben wird, einen eigentümlichen, wechselvollen Verlauf. Hochtrabend setzte sie ein mit der Premierè der »Kirke«, von der man sich Wunderwirkungen versprochen haben soll. Dann, als sich deren Erfolg, was man hätte voraus wissen können, lediglich als ein äufserer, ein Ausstattungs-Erfolg, entpuppte, trat eine an Agonie grenzende Erschlaffung ein und man »wurstelte« weiter, bis man sich zu den »Grofsthaten« der Herausbringung eines Operneinakters (»Ratbold«) und Balleteinakters (»Vergifsmeinnicht«) ermannte. Darauf trat wieder das besagte Fortwursteln ein, und zum Schlusse wurde man auf einmal wieder fleifsig. Davon war in unserm letzten Bericht die Rede. Man kehrte mit Entschiedenheit die klassische Seite heraus und brachte zunächst »Joseph in Ägyten«, dann »Iphigenia in Tauris« und jetzt noch »Iphigenia in Aulis«. Bei der jetzt herrschenden Vorliebe für Cyklen hätte man sofort einen Iphigenien-Cyklus fertig gehabt, wenn man die beiden Gluckschen Opern in der chronologisch richtigen Folge gegeben hätte. Nun, was nicht ist, kann werden, nächste Saison ist dazu Zeit genug. Nach der Aulis-Iphigenia brachte man nun auch noch — quel embarras du richesse! — wenige Tage vor Ferienbeginn *Verdis* »*Rigoletto*« heraus, wahrscheinlich hauptsächlich, um den Dresdnern ihren Liebling, die Kehlvirtuosin Frl. *Wedekind* als Gilda und — für 24000 oder 25000 M Jahresgage wieder gewonnenes Mitglied der königl. Hofoper vorführen zu können. Man sieht also an »Ereignissen« fehlte es der Saison gerade an ihrem Ende nicht, und des gröfsten Ereignisses haben wir dabei noch nicht einmal gedacht! Das war das Jubiläum Frl. *Maltens!* — Das kunstsinnige Dresden inkl. Fremdenkolonie stand »auf dem Kopfe«. Erinnerungen an *Emil Devrient* u. a. »stars« des königl. Institus wurden wieder wach. Wie anno dazumal übernachteten

einem ondit zufolge, Dienstmänner an den Eingängen des Theaters, um sicher in der Avantgarde zu stehen, wenn der Sturm auf die Kasse beginnen könnte. Man kann sich also denken, wie das Haus ausschaute, als am Abend des 18. Juni *Elisabeth-Malten* die Stätte ihrer Triumphe betrat und ihr:

»Dich, teure Halle, grüfs' ich wieder,
Froh grüfs' ich dich, geliebter Raum!«

hinausjubelte. Bis zu den höchsten Regionen des 5. Ranges hinauf hatte das huldigende Dresden, an das die Künstlerin ihr:

Sei mir gegrüfst! Sei mir gegrüfst!

adressierte, das Haus gefüllt und der letzte Stehplatz war okkupiert. Aber da sah man auch, dafs doch auch die Wahl gerade des »Tannhäuser« eine günstige gewesen war. Für die grofse Wagner-Interpretin hätte der »Lohengrin« vorteilhaftere »Abgänge« gegeben, Brünhilde oder Isolde wären Partien gewesen, in denen die zu feiernde Künstlerin ihre gewaltigsten Leistungen geboten hätte und in denen sie übrigens gegenwärtig nahezu hors de concours steht, eine imposantere Auftrittsscene als die der Elisabeth kennt die musikdramatische Litteratur nicht! Und nicht nur sie, sondern auch der folgende »Einzug der Gäste« erschien wie geschaffen für den Charakter der Veranstaltung. Als huldigend sich die Damen und Herren des Chors dieser Elisabeth nahten, und von ihr oft mit überquellender Herzlichkeit und Wärme begrüfst wurden, da konnte sich wohl niemand dem rührenden Zauber dieses Bildes entziehen. Wie manche von den Veteranen und Veteraninnen hatten der Jubilarin schon seit Jahren ihre Huldigungen als Thüringsche Edelinge und Edelfrauen dargebracht. Aber noch aus einem anderen Grunde erschien die Wahl des »Tannhäuser« eine passende. Im »Rienzi« noch erkenntlich Schüler *Meyerbeers*, *Halevys* und der Pariser Spektakeloper, im »Holländer« im Banne *Marschners* stehend, offenbarte *Richard Wagner* in dem dritten und letzten der Werke, welche er in Dresden als königl. Kapellmeister in die musikalische Welt einführte, zum erstenmale entschiedener sich selbst und sein Programm. War es doch dieses Werk, welches seiner Zeit von den Anhängern der alten Richtung recht eigentlich als eine Kriegserklärung aufgenommen wurde, und somit als das erste für die reformatorische Bedeutung seines Autors ausschlaggebend in Frage kommt. In der Politik ein unklarer Kopf, ein verträumter Idealist, der bald als Revolutionär flüchtig werden mufste, ward er nunmehr in der Kunst — klar seine Begabung und darauf sich gründende Mission erkennend — ein zielbewufster — Realpolitiker. So ging einst *Wagners* Stern just in diesem Werke leuchtend in Dresden auf und es ist eine seltsame Fügung, dafs zirka 30 Jahre später an derselben Stätte, wo er gewirkt hatte, eine junge Sängerin erstand, welche eine der gefeiertesten Künderinnen seines Ruhmes werden sollte. *Therese Malten* (rectus Müller), eine Ostpreufsin (a. Insterburg), kam unmittelbar nach ihrer in Berlin bei Professor *Engel* erfolgten Ausbildung nach Dresden und gastierte hier am 30. Mai, 6. Juni u. 16. Juni als Pamina, Agathe und Elsa mit solch' entschiedenem Erfolg, dafs sich der damalige kunstverständige Intendant Graf *Platen*, der sich seine Sporen in Hannover verdient hatte, sofort entschlofs, sich ihres Talentes zu versichern. Dieses mufste ihm gerade damals um so willkommener sein, als das ihm anvertraute Institut jener Zeit in einer Art — sit venia verba — Mauserung lag, junger Kräfte, nach Ausscheiden alter bewährter, dringend bedurfte. Und der Griff erwies sich als ein glücklicher. Frl. *Malten* entwickelte sich unter vernünftiger, zielbewufster Leitung, die sie nie vor Aufgaben stellte, die mit ihren Kräften nicht im Einklang gestanden hätten, in überraschender Weise. Zunächst in das jugendlich-dramatische Fach sich einwachsend, wurden Rollen wie Pamina, Agathe, Eva, Elsa, Elisabeth etc. ihre Domäne. Dann stieg sie zu hochdramatischen Partieen empor, Rezia, Fidelio, Armida etc., fand aber hier ihre höchste Berufung endlich als Wagnerheroine, als Brünhilde und Isolde. Als solche zog sie schliefslich (im Jahre 1881) den Autor der Nibelungen selber in ihren Bann und ward einer der Sterne der Bayreuther Festspiele, wo sie sich als Kundry eine geradezu überragende Stellung gewann. Seitdem nun eine anerkannte Führerin auf dem Gebiete der *Wagner*schen Kunst geworden und für deren Propagierung auch im Auslande (England, Rufsland etc.) wirkend, ging sie auch allmählich vollkommen in dieser auf und folgte so dem auf allen Gebieten nach dem Spezialisieren drängenden Zuge der Zeit. So vortrefflich, zum Teil auch hinreifsend in ihrer Auffassung Gestalten wie Iphigenia (Aulis), vor allem auch Armida etc. waren und wirkten, der leidenschaftliche Grundzug ihres Wesens, ein gewisses Naturalistentum, das ja auch ihre gesangliche Kunst kennzeichnete, und das ihr gerade als Wagnerheroine so zu statten kam, trat dem klasischen Stil derselben hindernd in den Weg. Unbeschadet der Anerkennung ihrer grofsen Künstlerschaft mufs gesagt werden: sie ist *Wagner*-Spezialistin, aber da ist sie auch wirklich ein Kind seines Geistes, eine Wotanstochter! Und wie sein Name, der Name des Schöpfers der Nibelungen in unauslöschlichen Lettern gerade in den Annalen der Kunstgeschichte Dresdens — er war in noch besonderem Grade der Unsere — prangt, so wird neben demselben für alle Zeiten der ihrige seinen Platz finden. — Aber nicht neidlos sahen die Götter die glänzenden Huldigungen, welche man der Gefeierten darbrachte. Ihr Ehrenabend fand einen betrübenden Abschlufs. Als sie nach nicht endenwollendem Hervorjubeln endlich vortreten und einige Dankesworte an das Publikum richten wollte, ward sie von dem herabfallenden Vorhang im Gesicht, an Stirn und Nase nicht unerheblich verletzt. Blutüberströmt brachte man sie in ihre Garderobe und besorgt um üble Folgen (Gehirnerschütterung) mufste sie einige Wochen strengster Ruhe pflegen. Nun erfüllen sich die begründeten Hoffnungen und die Wünsche ihrer Schätzer und Verehrer — und in Dresden ist das jeder, der Sinn für Musik im allgemeinen, für dramatische Musik im besonderen hat — so wartet sie uns nach den Ferien mit einem in Aussicht genommenen Cyklus ihrer hervorragendsten Partieen auf.

Otto Schmid.

Jena, Anfang Juli. Man sollte glauben, dafs in einer Universitätsstadt wie Jena auch das künstlerische Leben hochentwickelt wäre, dem ist aber durchaus nicht so. Unsere Stadt hat überhaupt nur ungefähr 15000 Einwohner, die Studenten mit eingerechnet. In den ersten Semestern bummeln diese, in den letzten haben sie soviel zu thun, das Versäumte nachzuholen, dafs sie eben in das Kunstleben nicht treibend einzugreifen vermögen, sintemalen bei ihnen ein fortwährendes Gehen und Kommen stattfindet, welches ein Interesse an dem Geistesleben der Stadt in ihnen gar nicht aufkommen läfst. Dann hindern daran auch die Verbindungen mit ihren der Kunst fremden Bestrebungen. Ein Schritt ist auf der Bahn zum Besseren jetzt in der Bildung der studentischen Gesangvereine gethan worden. Hier giebt es deren leider sogar zwei, den »akademischen Gesangverein« mit einer verschwindenden Mitgliederzahl unter dem geschulteren und bedeutenderen Dirigenten Herrn Prof. *Naumann* und den fest organisierten, fast 60 Mitglieder starken »Studentischen Gesangverein Paulus« unter einem äufserst strebsamen und fleifsigen, leider aber für das Dirigentenamt nicht genügend vorgebildeten Leiter. Beide Vereine veranstalten eine Reihe ganz guter Konzerte, doch treten sie zu wenig häufig auf den Plan und dann meist mit kleineren Sachen; den Luxus, Orchester-Abende zu veranstalten und hervorragende Solisten zu ihren Konzerten heranzuziehen, vermögen sie sich von sich aus schon gar nicht zu leisten, weil's halt Studenten sind, bei denen ja das Geld bekanntlich immer »das Wenigste« ist. Als Träger von künstlerischen Unternehmungen kommen also nur die Einheimischen in Betracht. Bildung, Interesse, meist auch Geld ist in den ersten Familien genügend vorhanden, es sind aber doch zu wenig Kräfte, um einen »feinen« Gesangverein zu begründen und damit bedeutende Werke aufführen zu können. Anderseits aber scheuen die Damen und die wenigen in Betracht kommenden Herren dieser Kreise eine Berührung mit dem eigentlichen Jenenser »Spiefser«, dem es vor allem an der nötigen »besseren« Bildung fehlt, ohne die auch lebhaftes Interesse nichts zustande zu bringen vermag. Aufserdem blüht hier ebenso stark wie anderswo der berühmte Germanenpartikularismus, der eben die vorhandenen brauchbaren Kräfte in hundert Vereinchen zersplittert. Glücklicherweise stehen sich diese nicht allzu feindlich gegenüber, so dafs einzelne Vereine bei gröfseren Aufführungen ganz zusammengehen und aus den anderen zahlreiche gesangskundige Damen und Herren sich der Vereinigung anschliefsen.

Eine auf diesem Wege ermöglichte Wiedergabe von *Händels* »Samson« erzielte am letzten Mittwoch des Juni einen befriedigenden Erfolg. Für unseren Zweck kommen hier nur die Chor- und Or-

chesterleistungen in Betracht, insofern sie einen Gradmesser für die Leistungsfähigkeit des kunstübenden Jenenser Publikums abgeben.

Die Chöre wurden gesungen von der »Singakademie«, dem »akademischen Gesangverein«, Mitgliedern des Kirchenchors und zahlreichen gesangskundigen Damen und Herren — zusammen 70 bis 80 Sängern. Auf die Gröfse der genannten Vereine kann man hieraus einen lehrreichen Schlufs ziehen, ebenso darauf, was in unserem Städtchen, wenn es musikalische Kunstübung gilt, »zahlreich« heifsen mufs. Die Wiedergabe des I. Teiles durch den Chor war nicht einwandfrei, der Alt zeigte sich durchweg zu schwach, auch die Sopranstimmen vermochten nicht immer die Wucht des Orchesters siegreich zu bekämpfen. Dann dürfte die schlechte Haltung der Sängerinnen nicht das Wenigste beigetragen haben, die es nach fleifsigem Proben immer noch für nötig hielten, krampfhaft in die Noten, statt auf den Dirigenten zu sehen. Die 2 Jungfrauen *Dalilas* lösten ihre Aufgabe recht hübsch. Von dieser Stelle an nahm überhaupt die chorische Leitung einen erfreulichen Aufschwung, so dafs das (sechsstimmige) Gebet der Israeliten »Höre Jakobs Gott!« recht gut zur Geltung kam. Am besten gelangen die Chöre des letzten Teiles, die auch am vorzüglichsten charakterisiert wurden, so dafs sich hier ein voller Erfolg ergab.

Das Orchester hielt sich im ganzen wacker, merkwürdigerweise fand es zweimal das richtige Tempo nicht, gab auch dem Dirigenten an einigen Stellen nicht in der wünschenswerten Weise nach.

Die Besprechung der Sololeistungen liegt aufserhalb meiner Aufgabe, gesagt sei, dafs der Tenorist, Herr *Eugen Franck* aus Dresden, dank seiner prächtigen und gut geschulten Stimme und dem charakteristischen, besonders in den Koloraturen auch deutlichen Vortrag den Vogel abschofs, neben ihm zeichnete sich aus die Altistin, Frl. *Iunana Hefs* aus Berlin, während *Hintzelmann* mit dem besseren Vortrag des zweiten Teiles seiner Partie den fürchterlichen Kunstbarbarismus seines sog. Singens im ersten Teile (ohne Takt, falsche Betonung u. s. w., Dinge, die eine stimmliche Indisposition durchaus nicht entschuldigt) nicht vergessen machen konnte. Die sehr schwierige Sopran-Partie vertrat die als Liedersängerin treffliche, als dramatische Sängerin weniger gute *Marie Bufsjaeger*. — Franz Doering.

Die 34. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins in Mainz, 25.—28 Juni 1898.

I.

Die 34. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in der alten lebensfrohen Rheinstadt Mainz war wohl eine der bedeutungsvollsten, die der Verein je abgehalten hat. — Die langjährigen und eifrigsten Besucher dieser Versammlungen dürften sich wohl kaum entsinnen, dafs die Generalversammlungen jemals von solch' hervorragendem Interesse gewesen wären, so wie dies neulich in Mainz der Fall war.

Wollten wir boshaft sein, so würden wir behaupten, dafs aufser Hector Berlioz' »Faust's Verdammung« diese viel besprochene Generalversammlung auch das einzig Interessante an dem ganzen Fest war.

Der frühere Vorstand des Vereins, der als solcher fast so alt wie der Verein selbst war, wurde durch Neuwahl ergänzt. Alten, treuen, bewährten Mitgliedern wie *Adolf Stern* in Dresden wurde das weitere Verbleiben unmöglich gemacht und dafür ein fast ganz neues Direktorium ernannt. Dafs der erste Vorsitzende, Herr *von Bronsart*, durch den weit tüchtigeren, genialen und vor allem thatkräftigeren Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* (Meiningen) ersetzt wurde, dürfte dem Verein entschieden zum Vorteil gereichen. Es ist hier aber nicht der Platz, über die Generalversammlung mit all ihren Stürmen zu berichten, sondern wir müssen uns lediglich darauf beschränken, das Musikfest von seiner musikalischen Seite zu beleuchten; und da müssen wir leider gleich mit einem Vorwurf hervortreten. *Franz Liszt*, der Begründer und langjährige Förderer des Vereins, war dieses Jahr bei dem Programm vollkommen übersehen worden. — Die Erbitterung, die dieser Mangel an Pietät unter seinen treuen Schülern und Anhängern hervorgerufen hat, war leider eine nur zu begründete.

Die erste Kammermusik-Aufführung fand Samstag den 25. Mai, Abends halb 7 Uhr im grofsen Konzerthause statt. *Brahms*, der für den Verein nie das war, was *Liszt* für ihn stets gewesen, durfte natürlich auf dem Programm nicht fehlen, trotzdem man ihm bei der letzten Tonkünstler-Versammlung in Mannheim einen ganzen Abend eingeräumt hatte.

Das Trio in Amoll, Op. 114 für Clarinette, Violoncell und Klavier eröffnete das Fest. — Es würde zu weit führen, wollten wir jede Nummer des Konzertes einzeln besprechen, darum sei nur erwähnt, dafs diese Soirée kaum etwas Bemerkenswertes bot.

Das erste Fest-Konzert fand Sonntag Abend 5 Uhr statt und wurde mit der sehr stimmungsvollen Symphonie in Bdur von *Wilh. Berger* eröffnet. Die Symphonie ist formell äufserst gewandt und elegant gearbeitet, instrumental effektvoll, melodisch anmutig erfunden und im romantischen Stile gedacht. Der Komponist gehört der neueren Schule an, ist aber vollkommen selbständig; die romantische Richtung hat natürlich ihre Einwirkung ausgeübt, dem musikalischen Grundzug unserer Zeit kann sich so leicht auf die Dauer keiner ganz entziehen. Was *Berger* zu sagen hatte, das hat er voll und ganz in Wahrheit und Schönheit gesagt — ob er uns aber noch mehr sagen wird, — müssen wir von der Zukunft erwarten. — Jedenfalls darf Herr *Berger* mit dem Erfolg, den sein Werk ihm einbrachte, zufrieden sein.

Dietrichs Erzählung aus der Oper »Der arme Heinrich« von *Hans Pfitzner* hat weniger Berechtigung, als originelle Arbeit betrachtet zu werden. *Hans Pfitzner* gehört entschieden in die Kategorie jener Musiker, die, ohne es zu wollen, ja selbst ohne es zu wissen, schon Dagewesenes wieder komponieren. Dies sind die sogenannten Nachempfinder! — Auch diese Erzählung *Dietrichs* ist genau nach *Wagner*'schen Mustern gearbeitet, sie ist gut und geschmackvoll gemacht, aber leider finden wir keine einzig neue Idee! — Als dritte Nummer stand *Beethovens* grofse Leonoren-Ouverture Nr. 3 auf dem Programm, die unter *Emil Steinbachs* meisterhafter Direktion von grofsartiger Wirkung war. Herr *Emil Steinbach*, der die Leitung des Orchesters für diesen Abend übernommen hatte, hat durch seine vortrefflich gelungene effektvolle Aufführung bewiesen, dafs er mit voller Berechtigung unter die bedeutendsten Dirigenten gezählt wird.

Frl. *Marcella Pregi* aus Paris sang drei reizende Lieder mit Orchester-Begleitung von *César Frank*, *E. Paladilhe* und *Charles Lefebvre*, denen sie durch ihren seelenvollen Vortrag volle Geltung verschaffte. *Frederic Lamond*, der bekannte und geschätzte Pianist, spielte mit mächtigem Tone und vortrefflicher Technik *P. Tschaikowskys* Konzert-Phantasie in Gdur, für Pianoforte mit Orchester Op. 56.

Dafs dieses lange Programm trotz einzelner »Herrlichkeiten« ziemlich ermüdend auf das Publikum gewirkt hat, wird wohl niemand bestreiten; und so war denn *Richard Wagners* Schlufs-Szene des III. Aktes der »Meistersinger« wie ein erquickender Quell, den der ermüdete Wanderer nach langen trostlosen Wanderungen entdeckt. Es ist einfach nicht zu beschreiben, welch' wohlthuenden erfrischenden Eindruck die Weisen des Bayreuther Meisters hervorbrachten. Es war aber auch eine treffliche Aufführung, die nicht im geringsten unter Herrn *Max Giefsweins* Laune zu leiden hatte. Herr *Giefswein* hatte nämlich die irrige Ansicht, dafs er unersetzlich wäre! Der wie es scheint etwas stark eingebildete Tenor, fand, dafs man für ihn nicht Reklame genug gemacht habe, und sagte darum in der zwölften Stunde noch ab, sich der stillen Hoffnung hingebend, dafs durch diese »künstlerische Leistung«, die Haupt-Nummer des Abends ausfallen müfste. Er hatte sich aber glücklicherweise getäuscht, Herr *Dr. L. Wüllner* hat mit dankenswerter Bereitwilligkeit sofort die Partie des Walther Stolzing übernommen und sie ohne Probe sehr gut zur Geltung gebracht. Herr *Sistermans* war ein prachtvoller Hans Sachs, und somit war es kein Wunder, dafs die »Meistersinger« auch in Mainz ihre alte Zauberkraft, dem niemand sich entziehen kann, ausübten. —

Das zweite Fest-Konzert stand unter Herrn *Fritz Volbachs* Direktion und brachte uns wohl die interessanteste Nummer des Festes. Es war die in Deutschland noch ziemlich selten gehörte dramatische Legende »Fausts Verdammung« von *Hector Berlioz*. Die Ausführung des überaus schwierigen Werkes, welches nicht nur technische Vir-

tuosität, sondern auch eingehendes musikalisches Verständnis und volle Hingebung an das Kunstwerk von Seiten der Mitwirkenden verlangt, war eine im höchsten Grade befriedigende und anerkennenswerte. Das Orchester leistete unter *Fritz Volbachs* Leitung Staunenswertes. *Berlioz* mutet dem Orchester viel zu, er verlangt aber auch eine Klangwirkung wie wir sie sonst wohl kaum bei einem anderen Komponisten finden. *Berlioz* hat keine neue Instrumente erfunden, er bedarf keiner unerhörten Mittel, um seine Konzeptionen zu erreichen — aber er versteht es wie keiner, das Vorhandene neu zu benutzen, das Gebotene neu zu kombinieren. Es findet sich keine Spur von Trockenheit oder Langeweile, keine Wendung, die uns gemahnt, dafs wir es hier mit gelehrter Schreibart zu thun haben. *Berlioz* wiederholt sich nie, er ist in jedem seiner Werke anders, ohne alle Manier. Er ist zwar wieder zu erkennen in seiner eigentümlichen Behandlung der instrumentalen Kunst, aber nie dadurch, dafs er sich selbst einen Gedanken abborgt und wiederholt anbrächte. Aber noch viel weniger ist ihm ein fremder Gedanke nachzuweisen, den er entlehnt oder nur benutzt hätte.

Frl. *Marcella Pregi*, Herr *Dr. L. Wüllner*, Herr *Sistermans* und Herr *Strathmann*, als Margarethe, Faust, Mephisto und Brander zeichneten sich als Solisten aus.

Der Erfolg war ein grofsartiger. Seine Königl. Hoheit, der Grofsherzog Ernst Ludwig von Hessen war zu dem Konzert aus Darmstadt gekommen, und wohnte von Anfang bis zum Schlufs der Aufführung in der Fürstenloge bei.

Herr Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* brachte ein Hoch auf seine Königl. Hoheit aus, das Orchester spielte die National-Hymne, die vom Publikum stehend angehört wurde. Unter den Zuhörern waren auch die Töchter *Wagners*, die mit ihrem Bruder *Siegfried* gekommen waren.

* * *

Nach dem Konzert fand noch eine Privat-Soirée statt, in der wir fast den ganzen Vorstand des »Allgemeinen Deutschen Musikvereins« trafen. Frau *Ida Mosbach*, eine liebenswürdige Künstlerin, hatte in ihrem Salon noch eine kleine Nachfeier veranstaltet, und wir möchten nicht versäumen, auch darüber zu berichten, hörte man doch nur gute, hochinteressante Musik.

Eduard Risler, der bekannte vorzügliche französische Klavier-Virtuos, spielte mit Herrn Musikdirektor *Carl Beines* Variationen von Saint Saëns für zwei Flügel.

Herr *Theodor Görger* vom Hoftheater in Karlsruhe sang mit seiner herrlichen Baritonstimme die wunderbar tief empfundenen Lieder von Musikdirektor *Carl Beines*, die wie überall, so auch hier in Mainz einen grofsartigen Erfolg hatten. — Frau *Balser-Landmann*, Konzertsängerin aus Hanau, sang ebenfalls einige Lieder und entzückte mit ihrer schönen vortrefflich geschulten Stimme und ihrem echt künstlerischen Vortrage alle Anwesenden, den Schlufs dieses musikreichen Abends bildete der Liebestod aus »Tristan und Isolde«, von Herrn *Risler* meisterhaft vorgetragen. Es war spät geworden, und selbst die dauerhaftesten Nerven versagten für heute ihren Dienst! Von 6 Uhr abends bis früh 2 Uhr Musik — wer hält mehr aus??

Louise Pohl.

Strafsburg i. E. Unter ganz eigentümlichen Umständen fand hier die Aufführung eines zu wenig gekannten älteren Singspieles statt. Die Lehrer und Schüler des germanischen Seminars an unserer Universität pflegen alljährlich einmal Sesenheim zu besuchen, die Stätte, wo dem jungen *Goethe* an der Seite von *Friederike Brion* ein seliges Liebesglück beschert war, das seinem Geiste ungeahnte Schwingen lieh und ihn mit neuem Schaffensdrang erfüllte. Für dieses Jahr wurd ebeschlossen, die Feier durch Aufführung eines Goethe'schen Singspiels zu verschönen. **Die Fischerin**, eine im Jahre 1782 entworfene und von seiner Freundin *Corona Schröter* in Musik gesetzte Dichtung Goethes, war dazu ausersehen. Herr *Peschel*, ein hervorragendes Mitglied unseres Stadttheaters, hatte den Plan zu der Aufführung entworfen, die Proben mit unermüdlichem Eifer geleitet und alles zur Ausstattung nur irgend wünschenswerte auf das beste vorbereitet. Ein günstiger Umstand fügte es, dafs unter den Studenten der germanischen Sprachen sich gegenwärtig ein Herr befindet, welcher der Oper sich zu widmen gedenkt und bereits am Ende seiner darauf zielenden Ausbildung angelangt ist, *Karl Krückl*, der Sohn unseres verdienten Theater-Direktors. Für die beiden anderen Rollen waren glücklich begabte Kunstfreunde ausfindig gemacht und zu einer harmonischen Gesamtleistung eingeschult worden. Herr *Buchner*, ebenfalls ein mit feinem Sinn für die Tonkunst begabtes Mitglied des germanischen Seminars, hatte teils aus akademischen, teils aus anderen Kreisen Chor und Orchester zusammengestellt und in einer langen Reihe von Proben erfolgreich zusammen geübt.

Die bis jetzt nur im Manuskript vorhandene Musik zu dem Singspiel ist von grofser Einfachheit; unserem verwöhnten Geschmack will es fast einfältig dünken, dafs die zu diesem Stück von *Goethe* gedichtete Ballade »Der Erlkönig« hier in allen ihren Strophen mit liedartig wiederkehrender Melodie gesungen wird. Aber die Tondichterin hat die Empfindung, welche aus den Versen ihres grofsen Freundes spricht, allenthalben mit innigem Verständnis erfafst und mit dem edlen Wohllaut einer schöngefügten Melodie vortrefflich umwoben. Mit der ländlichen Szenerie und der schlichten Handlung des ganzen Singspiels stehen diese naiven, volkstümlichen Weisen in wohlthuendem Einklang. Der Ton des seelenvollen Volksliedes ist hier meisterhaft getroffen; namentlich das mit heimlicher Wonne gemischte Trauern der aus der Jugendheimat scheidenden Braut ist in diesen wenigen, doch aus tiefster Seele sprechenden Tönen wunderschön wiedergegeben.
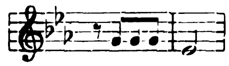
Einen besonderen Reiz hat unserer akademischen Aufführung des Singspiels die landschaftliche Umgebung verliehen. Gerade da, wo die durch den Wald ziehende Strafse von Sesenheim nach Dalhunden die hier recht stattliche Mader überschreitet, waren Sitze für die Zuschauer angebracht. Zur Linken blickte aus den Zweigen hoher Tannen und schattiger Buchen die Hütte hervor, welche als Wohnung Dortchens und ihres Vaters gelten sollte. Auf dem Platze vor ihrer Thüre spielten sich die Hauptszenen der Handlung ab. Der alte und der junge Fischer aber kamen singend auf der Rückkehr von reichem Fang den Strom herabgefahren. Das Orchester war vollständig in den Büschen des Waldes versteckt, unbescheidenes Hervordrängen war ihm unmöglich, seine Klänge waren in angenehmster Weise abgedämpft und liefsen sich mitunter mehr ahnen als vernehmen. Die Aufführung fand in später Abendstunde statt. Als die beiden Männer sich ernstlich um das vermifste Dortchen zu ängstigen begannen, riefen sie durch Feuersignale die Nachbarn zu Hilfe herbei, und alsbald kamen die näher Wohnenden mit Lichtern zur Hütte, die weiter Entfernten bestiegen ihre Kähne, um unter Fackelschein heranzurudern. Das Ganze bot einen zauberhaften Anblick, dessen Eindruck auf eine in dem regnerischen Sommer unverhoffte Weise noch dadurch gesteigert wurde, dafs der blinkende Abendstern und die Sichel des zunehmenden Mondes hell über die Fischerhütte leuchteten.

Besprechungen.

Franz, Robert: Gespräche aus zehn Jahren. Veröffentlicht von Dr. *Wilh. Waldmann*.

Im Verlage von Breitkopf & Härtel hat Dr. *W. Waldmann* Gespräche aus zehn Jahren mit *Rob. Franz* herausgegeben, die an und für sich schon genug des Interessanten bieten. Gleich zum Eingang bemerkt der Verfasser, er bringe im Nachstehenden nur das, was für *Franz* als für den grofsen Tonmeister, für den genialen Menschen, für den liebenswerten Mann charakteristisch ist. Ob dies immer der Fall ist, mag dahin gestellt sein. *Bach* und *Händel* sind die Gröfsen, für deren Bewunderung *Franz* immer Worte findet, »alle Musik, die nicht den Stempel der Objektivität, dieses reinen Empfindens an sich trug, galt ihm nicht als Kunstwerk — pag. VIII daher erklärt sich die Einseitigkeit in Franzens Urteil. Von seinem konservativen Standpunkte aus-

gehend bemerkt *Franz*, dafs in *Bach* alles vereinigt wäre, *Schumann, Chopin*, *Mendelssohn* etc. und weiterhin, dafs die Motive der Alten einen ganz anderen Gehalt als heutzutage hätten, man solle nur das



Beispiel aus der c-moll Sinfonie von *Beethoven* nehmen, dabei liefse sich doch etwas denken und fühlen —, ich gestehe, dafs ich mir bei diesem Motiv allein gar nichts denken kann.

Weiterhin heifst es: »Da reden die Leute von Inspiration und schreiben alles, was ihnen gerade in den Kopf kommt, hin, denn es ist ja Inspiration! (das was *Mendelssohn* immer bei *Schumann* am meisten ärgerte) aber der liebe Gott hat uns nicht blofs ein Herz gegeben, er hat uns auch den Verstand gegeben, damit sollen wir das, was uns einfällt, korrigieren, ausarbeiten. Ein Thema von *Beethoven* in der c-moll Sinfonie, — zehnmal hat er's bearbeitet, immer und immer wieder, wie das Skizzenbuch zeigt etc.

Die Ansicht, dafs jeder Komponist seine Motive erst zehnmal umarbeiten müsse, ist doch von einer geradezu verblüffenden Naivetät. Wie viel richtiger sagt *Schumann*, es sei oft besser, nicht in die Werkstätte eines schaffenden Tonkünstlers einzudringen, sondern sich an die fertigen Werke zu halten. Sehr richtig sagt *Franz:* Je mehr Naturlaute ein Dichter in seinen Liedern hat, desto mehr eignet er sich für die Komposition, — ich meine also Laute, durch die sich die Natureinwirkung auf den Dichter äufsert, — wie die Natur im Dichter laut wird: »Über allen Gipfeln ist Ruh' — Die Heide ist braun« etc. Das Andante in der Pastoralsinfonie von *Beethoven*, das Ganze ist Naturlaut, ist herrlich bis dahin, wo die scheufslichen Nachtigallen anfangen. Wenn Vater *Haydn* die Frösche quaken läfst, so ist das Unsinn, denn in der Natur quaken die Frösche allemal besser, als wir es machen könnten, also Naturlehre, aber nicht Naturmalereien.

Für manchen Dirigenten wäre es sehr gut, sich die folgenden Worte zu merken: »Der Buchstabe tötet, der Geist macht lebendig« — ein Musikstück mufs aus seinem Geist heraus wiedergegeben werden, nicht mechanisch, — was nützt es, wenn man die Leute nur die pp und ff abspielen läfst«. Sehr bedenklich ist Franzens Urteil über *Adolf Jensen* und über *Weber*, die Harmonieen des letzteren findet er dünn und dessen Bässe erbärmlich!

Man ersieht daraus, dafs im allgemeinen wirklich produktive Naturen selten Menschen von erheblichen kritischen Vermögen sind, die gröfsten Ausnahmen bilden wohl *Liszt* und *Schumann.*

Sehr ergötzlich und zutreffend ist hingegen das Beispiel der Autographie von *Marx*. Dr. *Waldmann* erzählt, dafs *Franz* auf einer Reise in den 50er Jahren *Wagner* in Zürich besucht habe. Im Verlaufe der Unterhaltung öffnete *Wagner* seinen Notenschrank und sprach, auf dessen Inhalt deutend: Das ist alles, was ich an Musikwerken besitze, — es standen da *Bach*, *Beethoven* und auch meine Lieder. Über *Wagner* selbst äufsert *Franz*: In seinen Werken finden sich dramatische Stellen, da nahm *Wagner* sich *Weber*, auch *Gluck* als Muster, — erzieherische Stellen, da war es *Beethoven*, und Lyrisches, — da war es *Schubert*, und es mag sein, dafs er hierin auch mit mir sympathisiert. Sehen Sie sich *Schubert*'s Lied »Die Rose« an — es liegt darin das Lohengrin-Motiv »Mein Schwan« — ganz deutlich. Und mein Sohn machte mich darauf aufmerksam, in meinem Liede op. 51 »Wiedersehen« ist eine Stelle, das Recitativ, diese Stelle ist das Schicksalsmotiv aus der Walküre. Dieses op. 51 ist aber im Jahre 1844 von mir geschrieben, so lange hat es im Pulte gelegen, kein Mensch hat es gesehen — *Wagner* auch nicht — und doch ist's das Motiv. Da werden am Ende manche sagen, ich hätte *Wagner* abgeschrieben. Warum sollen wir nicht einmal auf Gleiches stofsen? In meinen Liedern deckt sich Musik und Wort, die Musik wächst gleichsam aus dem Text heraus, das ist ja auch *Wagner*'s Prinzip.

Wenn wir beide denselben Gegenstand behandeln würden, so würde meine Arbeit ganz anders aussehen. Es beruht darauf: *Wagner* ist von Natur hochveranlagt — als Dichter, als Maler, als Musiker, keine Seite wurde in seiner Ausbildung bevorzugt, daher er stets nach verschiedenen Richtungen gezogen wurde; dazu kommt das jahrelange Leben als Dirigent an kleinen Bühnen und Umgang mit schlechter Musik, bis sein Talent sich Bahn brach, — ein grofser Wille steckt allemal in ihm. In seinen Schriften ist er zu weit und breit, da macht sich eben wieder das geltend, dafs er nicht durch die Musik allein geleitet, sondern auch von andern Richtungen gefesselt wird. Er hat Unglück mit seinen Äufserungen, er beleidigt da fast immer, ob er schreibt oder spricht. *Wagner* ist ein bedeutender Mensch, ich stelle ihn sehr hoch, und eine Anerkennung von ihm geht mir weit über die der ganzen Hochschule.

Es ist bekannt, dafs die transponierten Ausgaben *Franz*'scher Lieder von den Verlegern gegen den Willen des Komponisten besorgt wurden, in Dr. *Waldmann*'s Schrift heifst es darüber: Meine Lieder sind für tiefen Sopran gedacht und empfunden, in den vorgeschriebenen Tonarten allein klingen sie und sind, was sie sein sollen. Das ist doch nicht egal, in welcher Tonart ein Lied geschrieben ist. Wird dies ihm Eigentümliche einem Liede genommen, so wird ihm sein Recht genommen, — es wird Lüge, Unwahrheit. Wenn man die *Beethoven*'sche C-moll Sinfonie in B-moll spielen wollte, wie würde alle Welt schreien, — hier bei den Liedern finden die Leute nichts darin, so zu verfahren, und es ist doch dasselbe Verhältnis.

Bei Liedern, bei denen die Hauptsache nur in der Singstimme ruht, die Begleitung blofs harmonisches Füllmaterial ist, mag das Übertragen möglich sein, bei meinen Sachen nicht.

Franz sagt über *Schumann* viel Zutreffendes. Sehr unzutreffend ist hingegen sein Urteil über den *Schumann*'schen Liedercyklus »Frauenliebe und Leben«. Dabei bemerkt er, dafs alles, was zu Parodie herausfordere, seine schwachen Seiten habe — *Bach* und *Beethoven* könne Niemand parodieren. Darüber kann man wohl anderer Ansicht sein.

Unbegreiflich ist es, dafs *Franz* gewisse Lieder von sich so besonders hoch stellt, beispielsweise erwähnt er mehrfach das Lied: »Thränen« etc. und nennt dieses Lied eine seiner grofs angelegtesten Kompositionen. Ohne jeden Zweifel sind doch Lieder wie »Gewitternacht« — »Ja du bist elend« etc. ungleich grofsartiger angelegt als das erstgenannte Lied. Im allgemeinen kann man alles von *Franz* über *Bach* und *Händel* Gesagte als mustergiltig bezeichnen, bei dem ablehnenden Standpunkt, den der grofse Liedermeister im Ganzen der modernen Musik gegenüber einnahm, können seine Urteile über diese kaum verwundern, schwerlich dürften ihm aber darin viele beistimmen. Jedenfalls aber ist Dr. *Waldmann*'s Broschüre ein Werk, welches in allen musikalischen Kreisen gelesen zu werden verdient und dem eine rege Teilnahme nicht fehlen wird.

Baden-Baden. M. K.

Briefkasten.

Herrn Seminarmusiklehrer K. Ihre Anfrage, betreffend das »Virgil-Technik-Klavier«, kommt zur rechten Zeit. Der Herausgeber dieser Musikzeitschrift befindet sich gegenwärtig in Berlin, um die Methode Meister Virgils kennen zu lernen und wird in der nächsten Nummer über seine Erfahrungen berichten. Bis jetzt hat er einen überaus günstigen Eindruck gewonnen.

Hern Lehrer K . . . r in M . . . m a. S. Der billigste Drehstuhl mit der bekannten arretierenden Schraube kostet 10 M. Wenden Sie Sich direkt an den Erfinder Hauptlehrer Dietz in Rheinsheim bei Karlsruhe.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



II. Jahrgang.
1898.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 9.
Ausgegeben am 1. Sept. 1898.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Mr. Virgil's Technik-Klavier.

Von **Dr. Wilibald Nagel.**

Als einer der ersten, welche sich in Deutschland mit der Klaviatur des amerikanischen Erfinders vertraut gemacht und dieselbe beim Unterricht angewendet haben, erlaube ich mir, an dieser Stelle einen kurzen Bericht über das Instrument zu veröffentlichen, welches jetzt endlich — gut Ding will gute Weile haben — der Aufmerksamkeit weiter Kreise teilhaftig wird, welche es im höchsten Maſse verdient.

Seit ungefähr 20 Jahren hat Mr. *Virgil* sich damit beschäftigt, einen Ersatz für den Flügel, soweit derselbe zu (mechanischen) Übungszwecken in Betracht kommt, zu schaffen. Er ging von dem Satze aus, daſs für das Klavierspiel zwei ganz verschiedene Dinge von wesentlichem Belang sind: die technische Schulung und die künstlerische Ausbildung, welch letztere sich erst nach Vollendung der ersteren erzielen läſst. Das ist an sich nichts neues; aber es läſst sich nicht leugnen, daſs die technische Ausbildung der Durchschnittsspieler eine nicht eben hohe ist, und ebensowenig kann man bezweifeln, daſs in sehr vielen Fällen die Lust an systematischem Üben durch den Ton vernichtet wird: der Spieler, welcher mehrere Stunden lang auf dem Piano Scalen und Fingerübungen machen soll, wird deren sehr häufig ebenso überdrüssig wie der gröſseren Werke, deren Studium ihm aufgetragen ist.

Die technische Ausbildung der Finger, welche, auch daran läſst sich nicht deuteln, zunächst rein mechanischer Natur ist oder doch sein sollte, kann erst in dem Augenblicke, in dem der Schüler eine genaue Kontrolle über seine Muskulatur besitzt, der künstlerischen Platz machen, d. h. erst dann, wenn dem Schüler die Anschlagsbedingungen in Fleisch und Blut übergegangen sind, kann er darauf ausgehen, sie in bewuſst modifizierter Weise anzuwenden.

Es entsteht sofort die Frage: wenn dem so ist, genügt dann die alte stumme Klaviatur nicht, um dies erste Ziel zu erreichen? Die Antwort muſs lauten: nein.

Und zwar darum, weil nach — gleichviel auf welche Weise — erfolgtem Tastenniederschlag auf der stummen Klaviatur die Sache erledigt ist, der Anschlag selbst in Bezug auf seine Qualität, in Bezug darauf, ob er stark oder schwach genug, ob er exakt, bei richtiger Finger- und Handhaltung erfolgte, nicht kontrolliert werden kann: berührt der Finger die stumme Klaviatur, so senkt sich die berührte Taste abwärts, die Kontrolle für richtiges Spiel — namentlich für das häusliche Spiel — fehlt vollständig.

Sollte also ein fruchtbringender Ersatz für den Flügel geschaffen werden, so muſste zweierlei geschehen: 1. durfte die stumme Klaviatur nicht beibehalten werden, 2. muſste der Klavierton durch einen nicht zu lauten, aber deutlich hörbaren und kurzen nicht musikalischen Ton ersetzt werden, welcher, indem er — unter Umständen — sowohl beim Anschlagen wie beim Verlassen der Taste erfolgte, eine genaue Kontrolle über die Anschlagsarten wie über deren Vorbedingungen ermöglichte.

Das Instrument nun, welches Herr *Virgil* erfand, besteht aus einem Flügelkopf, der die normale

Oktavenzahl aufweist; in der Mitte oberhalb der Klaviatur ist eine Schraube angebracht, welche die Vergröfserung oder Verminderung des Gewichtes der Tasten ermöglicht. Rechts und links von der Klaviatur befinden sich Hebel, deren Seitwärtsschiebung den Ab- resp. Aufclick erzeugt, ein Geräusch, das dem ähnlich ist, welches die Handhabung des Telegraphen erzielt. Der Click ist also, worauf zu achten, ein kurzes, nicht lautes Geräusch, welches durch den Anschlag eines Stiftes an eine Metallplatte entsteht. Ab- und Aufclick können vereint und getrennt angewendet werden. Ist ersteres der Fall, so haben wir in der Kombinierung beider ein untrügliches Mittel zur Kontrolle über ein perfektes Legato-Spiel. Bei den Prüfungen von zum teil einen ausgezeichneten Ruf geniefsenden Pianisten, denen ich in Berlin beiwohnte, und bei denen, welche ich selbst vornahm, ergab sich, dafs kein Klavierspieler im stande war, ein vollkommenes Legato zu spielen, d. h. bei keinem der Spieler fielen Auf- und Abclick zeitlich vollkommen zusammen. Die Vorteile zur Erzielung korrekter anderer Anschlagsarten ergaben sich von selbst: man ist im stande, genau die Zeitdauer für das staccato, non legato u. s. w. zu bestimmen — also etwas, das zur Schulung der Durchschnittspianisten von wesentlicher Bedeutung ist, und das sich auf dem Piano mit seinem immerhin weittragenden Ton nicht immer so, wie es wünschenswert erscheint, erzielen läfst. Aber, ich wiederhole dies, Mr. *Virgil* will nur ein Instrument geschaffen haben, das mechanischen Übungszwecken dient, die künstlerische Ausfeilung der Stücke u. s. w. hat auf dem tönenden Klaviere zu geschehen.

Dafs ein solches Instrument auch in anderer Beziehung den gröfstmöglichen Vorteil gewährt, liegt auf der Hand: man kann zu jeder Tages- und wenn es sein mufs, Nachtzeit auf ihm üben, ohne seine Nebenmenschen zu belästigen und, unter Umständen, des zu Erlernenden überdrüssig zu werden. Ich füge dem — vorläufig nur in kurzen summarischen Angaben — das folgende bei: Die Damen (Klavierlehrerinnen), welche Mr. *Virgils* System bei mir studierten, sind mit mir von der Vortrefflichkeit sowohl des Instrumentes wie der Methode des amerikanischen Meisters, worüber vielleicht ein anderes Mal mehr zu sagen sein wird, durchdrungen, und sind eifrige Verfechterinnen des Systems geworden, welches bisher nur von der Seite, die das Instrument noch gar nicht kennt und praktisch erprobt hat, angegriffen worden ist.

Lohnt es sich, Kinder auf dem Virgil-Klavier zu unterrichten? Ganz besonders: die Eltern sparen Geld, die Kinder unendlich viel Zeit und Mühe, denn Unarten, wie sie auch der beste landläufige Klavierunterricht von den kleinen Zöglingen nicht fern halten kann, kommen bei richtigem Studium[1]) des Technik-Klavieres gar nicht vor, können gar nicht vorkommen, wie jeder Lehrer der Methode gerne bestätigen wird. Der Nutzen des Instrumentes ist also nicht nur in rein praktischer, sondern auch — und dies Moment ist wahrlich nicht gering anzuschlagen — in ethischer Beziehung ein unendlich hoher, da alle die vielen Ursachen zu quälenden Bemerkungen des Lehrers wegfallen.

Die Kommission, welcher Mr. *Virgil* die Prüfung des Instrumentes und seiner Methode übergab, hat denn auch in ihrem Urteil mit vollem Rechte betont, dafs das Technik-Klavier dem Schüler besondere Vorteile zur Erlangung künstlerischer Spielfertigkeit biete, und dafs in keiner Weise beim Studium des Instrumentes eine Abstumpfung der musikalischen Aufnahmefähigkeit erfolge, dafs im Gegenteil in der Inanspruchnahme einer, dem gewöhnlichen Elementarunterricht ganz fremden geistigen Mitarbeit der Lernenden eine ausgezeichnete Grundlage für die eigentliche musikalische Ausbildung gelegt wird.

[1]) Die Frage ist schon mehrmals an mich gestellt worden: Kann man das Instrument ohne Anleitung studieren? Unter keinen Umständen. Auch das eingehendste Studium der beiden vortrefflichen Lehrbücher Mr. *Virgils* kann die mündliche Unterweisung auf der Klaviatur, mit welcher Übungen auf dem Tisch und gymnastische Exercitien verbunden sind, nicht überflüssig machen, da die ganze Methode, die Handhaltung u. s. w. von der herkömmlichen Art durchaus abweichen.

Die Kirchentonarten und ihre Melodieen in der protestantischen Kirche.

Von **G. Oberlander.**

III. (4).

Wer aber etwa auf die heutigen Kantoren und Organisten zeigen und damit andeuten wollte, dafs ihre Vorgänger die Schuld trügen an dem Sinken der Achtung vor den Kirchentonarten und ihren Melodieen und sie daher die Pflicht hätten, das Versäumte und Vernachlässigte gewissenhaft wieder einzubringen, der würde sich damit als ungenügend unterrichtet erweisen, denn eine Vernachlässigung, die, wie wir gesehen haben, unsere ganze Nation verschuldet hat, kann doch unmöglich einem einzigen kleinen Stande aufgebürdet werden. Aufserdem fehlen unsern heutigen Kirchenmusikern zur Beseitigung der während zweier Jahrhunderte eingerissenen Übelstände und zur Pflege der alten kirchlichen Kunst Material und Geld, wie die nötige Zeit und Ruhe, vier Erfordernisse, welche in den Klöstern denjenigen Mönchen gewährt wurden, die sich mit der Pflege der Künste und Wissenschaften beschäftigten und uns die Kirchentonarten erhalten und ihre Melodieen überliefert haben. Wenn man freilich die bei der Aufhebung der Klöster erfolgte »Verschleuderung und Verstreuung« mancher kostbaren Bücherschätze beklagt, so mufs man doch

erwägen, dafs dieser Schaden mit gröfserer oder geringerer Mühe wohl auszubessern gewesen wäre, wenn man nur rechtzeitig dafür gesorgt hätte, dafs die den Büchereien vorgesetzten Hüter mit Freuden Zeit und Arbeit diesen Bücherschätzen widmen könnten. In der Vorrede zu dem Werke »Das deutsche Kirchenlied« von *Phil. Wackernagel*, Leipzig 1864, liest man aber, mit welchen Widerwärtigkeiten der Verfasser zu kämpfen hatte, wenn er manche Bibliotheken nach alten Gesangbuchdrucken zu durchforschen wünschte. An der persönlichen Unfreundlichkeit der Bibliothekare können *Wackernagels* Absichten unmöglich gescheitert sein, der eigentliche Grund dürfte wohl nur in der durchaus nicht entsprechenden Bezahlung mancher solcher Ämter gesucht werden müssen, kommt es doch nicht selten vor, dafs grofse Stadtgemeinden und der Staat selbst für diese Bücherhirten keine entsprechenden Fonds haben und manchmal das Amt eines solchen als Neben- und Ehrenamt verleihen. In solchen Büchereien ist dann meist das Allernotwendigste nicht vorhanden, nämlich ein ordnungsmäfsiger, vollständiger Katalog. Eine an solche Bücherei gerichtete Anfrage über das Vorhandensein irgend eines Werkes setzt dann jedesmal ihren Hirten in Verlegenheit, der natürlich die Frage nicht zn beantworten vermag und dem Fragesteller nur empfehlen kann, die vorhandenen ungenügenden Kataloge und die Bücherei selbst einer persönlichen Durchsicht zu unterwerfen. Dafs ein heutiger Kirchenmusiker solche Forschungen nach den verborgenen oder verloren gegangenen kirchlichen Schätzen, wie es die alten Tonarten und deren Melodieen sind, aus den kärglichen Einnahmen seines Amtes nicht bestreiten kann, dürfte klar werden, wenn man folgendes erwägt.

Als Schreiber dieses vor mehr als 30 Jahren den Organisten einer grofsen Berliner Kirche in Behinderungsfällen vertrat, hatte dieser Mann aus seinem Amte ein Einkommen von 360 M, buchstäblich Dreihundertundsechzig Mark, was natürlich nicht einmal zur Bezahlung seiner Wohnungsmiete ausreichte. Ein anderer daselbst bezog ein Organistengehalt von 540 M! Und als Schreiber sich damals um eine dort freigewordene Organistenstelle bewerben wollte, riet ihm der erste Geistliche der Pfarre selbst, davon abzustehen und lieber in seiner bisherigen Stellung aufserhalb Berlins zu verbleiben. Ob diese traurigen Besoldungsverhältnisse bis heute sich bereits gebessert haben, mufs einstweilen — bis auf weitere Belehrung — bezweifelt werden. Dafs bei solchem Einkommen die Berliner Kirchenmusiker auf anhaltende und eindringende Privatstudien über die alten Kirchentonarten, die Geld zu bringen nicht geeignet sind, die erforderlichen Kräfte nicht verwenden können, leuchtet wohl ein. Ein Kirchenmusiker, der von einem Hause ins andere treppab, treppauf jagen, von einem Stadtende zum andern fliegen mufs, um die Fonds für sein und seiner Familie tägliches Brot zu sammeln, der darf zu solchen unfruchtbaren Privatarbeiten weder Geld noch — Zeit haben.

Die Zeitfrage der Kirchenmusiker beleuchtet der folgende Fall. In einer Provinz wird die Einführung eines neuen Gesangbuches beabsichtigt. Nach Fertigstellung des Entwurfs wird dieser von der Kirchenbehörde dem bestbezahlten Organisten der Provinz zugestellt mit dem Ersuchen, die Melodieangaben über den Liedern seiner Prüfung zu unterziehen und irrtümliche einzubessern. Natürlich sollte dieser Herr für »die Ehre« arbeiten. Da er aber zu jener Zeit gerade mit der Abfassung eines Werkes beschäftigt war, das ihm nicht nur Ehre, sondern auch ein hübsches Stück Geld einbringen sollte, so wird man leicht einsehen, dafs er »Ehre und Geld« der blofsen »Ehre« vorzog, um so mehr als er einen Herrn kannte, von dem er wufste, dafs ihn schon die Frage prickelte, wie die Herren der Gesangbuchkommission wohl mit den alten Choralmelodieen umgesprungen sein möchten. Dieser Herr konnte ja die Prüfung ebenso gut vollziehen, während er allenfalls die angegebenen Einbesserungen mit eigener Hand ausführen konnte. So geschah es auch. Dennoch sollen, wie nach Fertigstellung des Gesangbuches festgestellt wurde, nicht einmal die Korrekturen überall folgerichtig durchgeführt worden sein; der »Einbesserer« soll verschiedene Nummern übersehen haben, was ja immer leicht vorkommen kann, wenn man eben — keine Zeit hat. Und wer will es wagen, einen Stein auf diesen Kirchenmusiker zu werfen? Etwa diejenigen, die da verlangen, ein Musiker solle »für die Ehre« arbeiten, die ihm zuzuerkennen man freilich nicht verabsäumt, wenn die Fertigstellung des Buches angezeigt wird? Man sollte doch von einer geistigen Arbeit nicht erwarten, dafs sie den gehörigen Fonds habe, wenn man selbst zur Ausführung derselben die erforderlichen Fonds nicht besitzt. Trotzdem die Musiker sich heute nur mit der Dur- und Molltonart zu beschäftigen brauchen, so haben doch diese beiden die Zeit der Kirchenmusiker vollständig hingenommen, so dafs ihnen für die alten Tonarten keine Zeit mehr übrig ist. Wenn man nach gründlicher Übersättigung mit Dur und Moll bei Musikern, wie bei Pfarrern und Gemeindegliedern diese beiden Tonarten endlich dahin weisen wird, wohin sie gehören, in den Konzert-, den Opern- und Tanzsaal, dann werden die Musiker hoffentlich die nötige Zeit zu Privatstudieen gewinnen, und die Kirche wird in die prächtigen Paläste der griechischen Tonarten eintreten, aus deren hohen Hallen unsere alten Choräle — treffend harmonisiert — klingen, wie der Sang reiner, heiliger Geister aus jener besseren Welt, wo jeder treu seine Pflicht thut, jeder Zeit hat und — Ruhe.

Die Ruhe ist das vierte Erfordernis für die Musiker, die sich in das Wesen der Kirchentonarten hineinleben und in den Geist unserer alten Choräle hineindenken wollen. Diese Arbeit ist viel schwieriger und verlangt viel mehr Kraft und Geist als die Beherrschung der weltlichen Tonarten, so dafs die heutige Zeit der Unruhe und geistigen Hatz als der gröfste Feind der Kirchentonarten angesehen werden mufs. Wenn es auch vielleicht noch lange dauern mag, bis dieser Feind ganz überwunden sein wird, so wird man aber doch nicht umhin können, in den Kampf mit demselben schon jetzt einzutreten, falls man es mit der evangelischen Kirche gut meint, indem man sich zunächst an den Gedanken gewöhnt, die geistige Arbeit der Kirchenmusiker reicher za bezahlen, so reich, dafs diese auf die Hatz nach Geld zu gehen nicht nötig haben und Zeit und innere Ruhe zu immer weiterer Vervollkommnung in ihrem Spezialfache gewinnen. Diese geistige Ruhe der Kirchenmusiker wird sich dann unmittelbar auch ihren Arbeiten mitteilen, so dafs die durch den Drang und die Not des Lebens beunruhigten Gemeindeglieder aus den beim Gottesdienste in den Kirchentonarten ausgeführten Orgel- und Gesangkompositionen eine Ruhe mitnehmen werden, die sie für längere Zeit stärken wird. Zwar soll die Seele die Ruhe finden durch das Wort im Geiste Gottes; doch das Wort Gottes wollen wir allein Sache der Pfarrer sein lassen, Sache der Kirchenmusiker sei aber der »Ton Gottes«. Hier mag ich gern daran erinnern, wie »der Herr« nicht im Donner und nicht im Erdbeben, aber »im stillen, sanften Säuseln« war. Nur der Hauch

reiner guter Musik, die durch nichts an die Welt erinnert, vermag die Herzen der Hörer sanft, und doch eindringlich, anzurühren, ihnen die Ahnung aufdämmern zu lassen, dafs solche Klänge der Ruhe und des Friedens doch wohl auf eine andere bessere Welt deuten müssen, wo Streit und Leid kein Bürgerrecht haben. Selbstverständlich können solche Musiken nur von Kirchenmusikern komponiert und aufgeführt werden, denen selbst die innere Ruhe geworden ist, die geschützt sind vor der Not des Lebens und denen von ihren Nächsten Streit und Leid weit entfernt gehalten wird.

So sollte es sein, aber so ist es nicht. Heute singt man angeblich auch schon Lieder der Ruhe, des Friedens, in der Durtonart! Aber es ist leider nur der Frieden, die Ruhe, wie die heutige Zeit diese Zustände sich ausmalt. Es sind Kompositionen der Weichlichkeit, Süfslichkeit, des weltlichen »Aufputzes«, welche von manchen Kirchenchören zu Gehör gebracht, ja den Schülern eingeübt werden. Melodieen mit solcher Ruhe, die an »Sofa und Fauteuil« erinnert, sind ein Krebsschaden und hätten von der protestantischen Kirche schon längst nicht geduldet werden sollen. Ebenso, wie schwellende Polster nicht in die Kirche hineingehören, sondern einfache Holzsitze, ebenso gehören solche weichlichen, süfslichen Kompositionen in der Durtonart nicht hinein. Man möge doch das ernste, würdige Christusgewand der alten »Kirchentöne« ferner nicht verschmähen und man wird finden, dafs dies alle unsere Blöfsen unendlich besser deckt, als der Tand und Flitter der heutigen Allerweltsdur- und -Molltonart.

5.

In dem jetzt ablaufenden Jahrhundert hat sich zwar eine ganze Anzahl Männer bemüht, die Kirche auf die Wichtigkeit der allmählich in Vergessenheit kommenden alten Choräle aufmerksam zu machen, und die Notwendigkeit der Aufbesserung dieser üblen Zustände allen Gliedern der Kirche ans Herz gelegt. Diese Rufe sind auch nicht ungehört geblieben; man hat sich bestrebt, eine Besserung dieser Zustände herbeizuführen. Leider ist das bisherige Bestreben, die alten Melodieen wieder aufzufrischen und beliebter zu machen, ohne Frucht geblieben, ja von dem kirchlichen Geiste glatt abgelehnt worden. Um die Möglichkeit einer solchen Ablehnung zu begreifen, müssen wir die einzelnen Bestrebungen betrachten, die nach drei Richtungen hin zu Tage getreten sind, und zwar zuerst in der Verirrung, durch Einführung der alten rhythmischen Form die alten Choräle aufnahmefähiger zu machen. Dafs diese alten Choralmelodieen — namentlich die gregorianischen — im freien künstlerischen Rhythmus viel schöner klingen, als im gleichmäfsig abgemessenen Takt, steht fest, aber man kann doch von den allerverschiedensten Kehlen einer Gemeinde nicht begehren, dafs diese ihre Melodieen im künstlerischen Rhythmus singen sollen, wie ein geschulter Kirchenchor. Man hätte da nur einmal den Dirigenten eines Kirchenchors zu fragen brauchen, ob seinen Sängern der Rhythmus bei der Einübung wirklich keine Mühe mache! Man hat diese Frage anscheinend nicht für nötig gehalten, weil man zur Beantwortung derselben sich selbst für kompetent hielt, und so hat man sich denn die Ablehnung der rhythmischen Choräle seitens der Gemeinden gefallen lassen müssen. Wenn man aber behaupten will, die evangelische Gemeinde hätte vor 300 bis 350 Jahren rhythmisch gesungen, so befindet man sich in einem Irrtum, der notwendig andere Irrtümer gebären mufs. Zu jener Zeit hat die grofse Gemeinde beim Gottesdienst überhaupt nicht mitgesungen, denn die Gemeindeglieder waren in der Gesangskunst nicht so unterrichtet, wie sie es heute sind. Damals erhielten nur solche Schüler Gesangunterricht, die eine Lateinschule besuchten, und solche Personen, die Geld und Zeit für Privatunterricht oder Neigung hatten, im Kirchenchor als »Cantores« mitzuwirken. Dafs die grofse Gemeinde damals schwierige rhythmische Choräle nicht singen konnte, sondern überhaupt gewöhnt war, in der Kirche nur zuzuhören, beweisen bei aufmerksamer Durchsicht viele alte Gesangbücher. In dem 1604 von vier Hamburger Organisten herausgegebenen »Tabulaturbuch« ist die Gemeinde in der Vorrede aufgefordert worden, ihre »schlechte Laienstimme getrost und laut erheben und also nun nicht als das fünfte, sondern als das vierte und gar fügliche Rad den Musikwagen des Lobes göttlichen Wortes gewaltiglich mit fortziehen« zu wollen. Das früher erwähnte süddeutsche Gesangbuch vom selben Jahr bringt hinter den Noten des Chorals »Der Tag der ist so freudenreich« folgende Bemerkung: »Diese 3 nachfolgenden Gesetz sind in etlichen Versen an den Silben einander ungleich, derowegen die Cantores im Zusammensingen der 4 Stimmen Achtung darauf geben wöllen. Damit sie ohne ein Konfusion gesungen werden.« Dann erst folgen die 3 Strophen. Wenn hier an die »Cantores« die Aufforderung gerichtet wird, »ohne ein Konfusion« zu singen, so wird die Konfusion früher wohl oft dagewesen sein. Waren aber die geschulten Kantoren nicht im stande, diesen Choral fehlerfrei zu singen, wie kann man da glauben, dafs die grofse Gemeinde ihn überhaupt gesungen hätte. Jene Zeit liegt noch nicht ganz 300 Jahre von der unsrigen entfernt. Wenn daher erhitzte Verehrer der alten Kirchentonarten geglaubt haben und vielleicht heute noch glauben, die Einführung der rhythmischen Choräle in den Gemeindegesang sei geeignet, die Liebe zu den Kirchentonarten und ihren Melodieen wieder zu erwecken, so befanden und befinden sie sich im Irrtum. Es wäre freilich wünschenswert, rhythmische Choräle in der Kirche singen zu lassen, aber nicht von der Gemeinde, sondern, genau wie vor 300 Jahren, vom Kirchenchor! Trotz aller Empfehlungen und mündlichen und schriftlichen Anweisungen hat das evangelische Volk ein ganz richtiges Urteil über die sogenannten rhythmischen Choräle gefällt: Es singt sie nicht und wird sie nicht singen! Alle auf die Einführung rhythmischer Melodieen bisher verwendeten Mühen sind vergeblich gewesen und werden — zum Besten unserer Kirche — auch ferner vergeblich bleiben.

Die zweite Richtung, in welcher man heute noch glaubt, die alten Choräle den Gemeinden angenehmer zu machen, ist bestrebt, diese Choräle möglichst in

der ursprünglichen Melodieform, sogar mit allen früheren Schnörkeleien, wieder herzustellen. Dafs man damit das Richtige getroffen habe, mufs auch angezweifelt werden. Zwar ist anzuerkennen, obwohl bisher in den Choralbüchern mit b rotundum, b quadratum und Chroma oft rechter Unfug getrieben worden ist, indem man dabei gar nicht beachtet hat, ob die betreffende Kirchentonart in ihrem Wesen rein erhalten blieb, oder etwa dadurch verdorben wurde, dafs dennoch die Verfasser dabei fast nie die wichtigen Fragen aus den Augen gelassen haben: Wie hat diese Melodie sich in der evangelischen Kirche weiter gebildet, und welche Melodiebildung ist als beste nun in dem Choralbuch aufzunehmen? Man wird dem kirchlichen Geiste nie sein Recht nehmen können, an seinem Eigentume, den Choralmelodieen, verschönernd mitzuarbeiten. Wer einfach aus Sammlungen die urälteste Melodie abschreibt und damit das Richtige getroffen zu haben meint, der dürfte dem kirchlich-musikalischen Geiste doch ziemlich fremd gegenüber stehen. Jeder kirchlich gesinnte Mann mufs doch wohl wünschen, dafs die Macht und Arbeit des kirchlichen Geistes an den Melodieen der evangelischen Kirche, wenn die Frucht dieser Arbeit als gut erkannt werden mufs, niemals zurückweichen darf vor der ersten, vom Komponisten vielleicht aus rein äufserlichen Gründen gewählten Fassung. *H. Isaak* z. B. hat sein »Inspruck ich mufs dich lassen« komponiert: f f g a c b a; die Kirche dagegen singt heute besser: a f g a u. s. w. Die zuerst von *Phil. Nicolai* gebrachte Melodie zu »Wie schön leuchtet der Morgenstern« klang (in f gedacht) nach der Wiederholung ursprünglich so:
»schön und herrlich, grofs und ehrlich, reich an
a a g g a a g g a a
Gaben«, ist jetzt aber wohl in den meisten Kirchen
g f
Nord- und Mitteldeutschlands abgeändert in: b a g a b a g a b a g f. Wie ferner der kirchliche Geist sogar eine von dem Komponisten festgesetzte Tonart einfach abzulehnen versteht, zeigt die Geschichte von *H. L. Hafsler's* Lied: »Mein G'müt ist mir verwirret«. Diese Melodie, welche wir heute zu den Texten »Herzlich thut mich verlangen« und »O Haupt voll Blut und Wunden« singen, war ursprünglich (1601) in ionischer Tonart komponiert, wurde aber schon von 1630 ab beim Gottesdienste in phrygischer Tonart verlangt. Alles Zurückgreifen vieler Choralbuchherausgeber auf des Komponisten ursprüngliche Tonart hat nichts gefruchtet, der kirchliche Geist ist mit seiner Forderung durchgedrungen. Dafs die Kirche in diesem Falle der phrygischen Tonart den Vorzug vor unserer Durtonart gegeben hat, beweist doch, dafs sie bei vorhandenen guten Texten ein Freund der alten Kirchentonarten ist! Wenn ein Organist heute diese Melodie in der Durtonart spielt, setzt er sich mit dem kirchlichen Geiste in Widerspruch. Dieser Geist ist ein Faktor, der nicht unterschätzt werden darf. Wenn man daher gar nicht beachtet, wie der kirchliche Geist aus manchen alten »Sängervortragsstücken« nach und nach einfachere und wirkliche Kirchenmelodieen gebildet hat, wenn man vielmehr den Gemeinden die alten Kirchenmelodieen in derselben verschnörkelten Form bietet, wie sie die Sängerchöre vor 350 Jahren vorgetragen haben, so wird man sich nicht zu wundern brauchen, wenn die Gemeinden solche Melodiegebilde als Zerrbilder und Schreckgestalten ansehen und ablehnen. Eintreten wird die Ablehnung solcher Gaben unbedingt, wenn sie auch vielleicht erst nach dem Tode der Geber deutlich offenbar wird. Nicht aber wegen der Kirchentonarten wird die Ablehnung erfolgen, sondern wegen der für den kirchlichen Gemeindegeist ungeeigneten Form der Melodieen.

Damit komme ich auf den dritten Punkt, die übelste Form, die geistlichen Tanzlieder. Sie haben in alter Zeit wahrscheinlich als Gegenmittel dienen sollen gegenüber den wüsten weltlichen Tänzen. In grofser Menge hat man sie damals herausgegeben als »Geistliche Ringelreihen« oder »Bergkreyen« oder als »Ringeltentze«. Ein Zeitgenosse *Luthers, Valten Vogt,* gab 1550 in Magdeburg heraus: »Geistliche Ringeltentze. Aus der heiligen Schrift. Vor die Jugend.« Unter seinen Tanzliedern finden sich die beiden Choräle »Vom Himmel hoch da komm ich her« (No. 2) und »Herr, straf mich nicht in deinem Zorn« (No. 17). Wer hierüber sich genauer unterrichten will, der findet in *Phil. Wackernagels* vorbezeichnetem Werk reichen Stoff. Die Melodieen dieser Tanzlieder haben sich als äufserst wetterfest erhalten, weil sie sämtlich in den Kirchentonarten stehen und dadurch ihnen ein Ernst aufgeprägt wurde, welcher sie befähigte, nach Umänderung des weltlichen Tanzschrittes als Kirchenmelodie zu dienen. Sämtliche Tanzlieder nämlich stehen im dreiteiligen Takte, dem »Tactus proportionatus« der Alten oder dem heutigen Walzertakt. Ein alter Musikgelehrter sagt davon: Dieser Takt wird allerdings zu den unverdorbenen Chortänzen auf den Waldweiden, für die Volkslieder, nämlich »Hastu mich genomen« oder »der Kuckuk hat sich zu tode gefallen« u. s. w. nicht allein für nützlich, sondern auch für sehr notwendig gehalten.[1]) — Damit sind kurz und treffend alle geistlichen Tanzlieder gekennzeichnet als Volkslieder, welche bei gesellschaftlichen Spaziergängen in das Gebirge als »Bergkreyen« oder, wenn man in der Ebene war, als einfache »Ringelreihen« gesungen und getanzt wurden. Sollen doch diese »Ringeltentze in uralten

---

[1]) Nimirum hic Tactus ad chorearum integrorum saltuum, cantilenas, ut pote, Hastu mich genomen, uel, der kuckuc hat sich zu tode gefallen etc. non solum utilis uerum & pernecessarius existimatur.

Zeiten in der »heiligen Nacht« sogar in der Kirche um die daselbst aufgebaute »Krippe mit dem Kindlein Jesu« herum ausgeführt und dabei die alten Tanzlieder im Tripeltakt gesungen worden sein: Puer natus in Bethlehem, Quem pastores laudavere und In dulci jubilo, alle drei sehr schöne Weihnachtsmelodieen, aber für die protestantische Kirche nimmer im Tripeltakt!! Dieselben guten Tanzmelodieen dürften auch bei den Orgieen der Wiedertäufer auf dem Marktplatze zu Münster seiner Zeit erklungeu sein! Der reine kirchliche Geist hat aber diese Melodieen im Tanzschritt von Anfang an abgelehnt und nur als das angesehen, was sie wirklich sind, als Volkslieder. Will man hier aber mir etwa entgegen halten, dafs man solche Tanzmelodieen mit demselben Rechte, wie früher, auch in die heutigen Choral- und Melodieenbücher aufnehmen könne, so mufs die Entgegnung lauten: das geht heute aus folgenden Gründen wirklich nicht mehr: 1. Durch das Hineintragen der weltlichen Tonarten Dur und Moll in die Kirche und besonders der in diesen stehenden neueren Melodieen haben wir bereits jetzt ein so grofses Stück Welt in der Kirche, dafs dessen Vergröfserung durch fernere Hineintragung des Tanzschrittes wohl kaum mit Wohlgefallen angesehen werden dürfte. 2. Die Volksseele gestattet sich heute nicht mehr die Vermengung des der Kirche und der Welt gehörigen musikalischen Materials. Zufolge des ungemein grofsen Sammelfleifses deutscher Forscher im ablaufenden Jahrhundert sowohl auf dem Gebiet des Kirchenliedes wie des Volksliedes ist die Scheidegrenze zwischen beiden so klar und deutlich geworden, dafs sie sich von selbst schärfer zieht als früher, und das Welteigentum vom kirchlichen Geiste heute viel schneller abgelehnt wird als früher. Man möge doch nicht glauben, dafs die Alten solche Tanzlieder etwa beim Gottesdienste gesungen haben (!), denn dann müfste man ja auch glauben, dafs jenes Wiegenlied, das Calvisius unter Nr. 83 bringt, sowie das »Geistliche Fuhrmannslied«, das ich in irgend einem alten Gesangbuche fand, auch beim Gottesdienste gesungen worden seien. Die alten Gesangbücher lieferten eben Kirchen- und Volkslieder durcheinander. Wie der kirchliche Geist diese Tanzlieder abgelehnt hat, das kam nach langem Zögern auch endlich schriftlich zum Ausdruck, indem die Choralbücher die im Gebrauch befindlichen Melodieen im zweiteiligen Takte notierten. Obwohl man diese Notation in allen besseren Choralbüchern finden kann, so scheint man in neuerer Zeit doch die Ablehnung entweder nicht zu verstehen oder darüber gegenteiliger Meinung su sein; denn in einem der neueren Melodieenbücher zählt man fünf, in einem anderen acht solcher Tanzlieder. Diese erneuerten Versuche wird die evangelische Kirche auch ferner ruhig ablehnen. Die Nachwelt wird es erleben, dafs auf diesem Wege niemals Liebe zu unsern schönen alten Kirchenmelodieen erweckt werden kann.

6.

Dafs bei einer so schwierigen Materie, wie die Kirchentonarten und ihre Choräle sind, Mifsgriffe gemacht werden, ist kein Wunder, aber dafs sie gemacht werden müssen, ist ein Segen, da hierdurch allein der Widerspruch herausgefordert wird. Es erregt schon ein wohlthuendes Gefühl, zu sehen, dafs man gern etwas für die Erhaltung der alten Choräle thun möchte, vielleicht, dafs dann andere Kräfte, die man dazu für noch mehr verpflichtet hält, auch das ihrige thäten! Wenn man aber da z. B. gemeint hat, eine gesunde Kirchenmusik müsse sich gründen auf eine gesunde weltliche Musik und man glaube mit der Besserung der Kirchenmusik so lange warten zu müssen, bis eine Gesundung der weltlichen Musik sich verspüren lasse, so fürchte ich, dafs man auf dieses Ereignis möglicherweise und zum Schaden der kirchlichen Gesinnung recht lange warten könnte. Ich halte dafür, dafs man die Pflicht der Kirche und ihrer Institutionen nur scharf ins Auge zu fassen hat, die in negativer Hinsicht darin besteht, die Menschen vom Weltlichen abzuziehen, um zu dem Schlusse zu kommen, dafs die Kirchenmusik ihrem Inhalte nach mit der weltlichen Musik am besten keine Gemeinschaft, überhaupt keine anderen Berührungspunkte als höchstens die technischen haben dürfe. Es würde der Kirche ein hoher Gewinn erwachsen, wenn deren Musiken aus ganz anderem Stoffe gebildet würden, als die weltliche Musik ihn hat. Ich kann daher keine triftigen Gründe dafür sehen, dafs die Kirchenmusik mit ihrer Besserung erst auf die Gesundung der weltlichen Musik oder etwa gar so lange warten sollte, bis letztere ihre Musikstücke aus den »Kirchentonarten« formte und diese erneut zu Ehren brächte. Dafs die weltliche Musik dies überhaupt könnte, halte ich bei dem so scharf ausgeprägten Charakter der Kirchentonarten für unmöglich, oder es müfste eine kaum glaubliche Bewegung dahin eintreten, dafs die weltliche Musik — kirchlich würde!! — Vorläufig ist es für die Kirche viel besser, wenn diese den vergrabenen Schatz der Kirchentonarten wieder hervorholt und durch dieses Eigentum ihre Musik scharf von der weltlichen unterscheidet. Kirchliche und weltliche Musik mögen jede ihren eigenen Gang nehmen, und wenn die eine vielleicht einmal von der anderen etwas lernen sollte, so möge dies die weltliche sein, nicht aber umgekehrt. Zwar ist es die weltliche Musik gewesen, welche nachgewiesenermafsen unsere kirchliche Musik heruntergebracht, die gleichschwebende Stimmung des Klaviers eingeführt und die alten Tonarten der Mifsachtung und Vergessenheit ausgesetzt hat, zu einer Zeit, da die Ehre der Kirchenmusik schlecht gehütet wurde von den Pfarrern, Kantoren und Organisten; dennoch meine

man nicht, dafs nun zuerst auch die Gesundung des Verführers erfolgen müsse und dann erst nachträglich an der Besserung der Verführten gearbeitet werden könne. Der umgekehrte Weg ist der richtige. Die Verführte läfst sich allemal leichter auf den richtigen Weg zurückführen, sie hat stets einen gröfseren Fonds. Und dieser besteht hier in dem vorhandenen, grofsen Schatze alter Kirchengesänge, welche uns durch die alten Pflegestätten kirchlicher Musik, die Klöster — uns Protestanten wenigstens zum Teil — überliefert worden sind.

Seit diese Klöster aufgehoben wurden und ihre Fonds andere Verwendung gefunden haben, ist man geneigt, den Verwalter dieser Fonds, den Staat, für den Niedergang der kirchlichen Musik haftpflichtig zu machen und von diesem auch die Besserung der jetzigen kirchlichen Musikzustände zu erwarten. Man erwägt dabei nicht, dafs solche Klösteraufhebungen nicht überall stattgefunden haben, dafs es Länder giebt, in denen heut noch das Klosterwesen blüht und trotzdem die Kirchenmusik sich in einem schmachvollen Zustande befindet, dafs also auch bei uns die vorerwähnten geschichtlichen Einflüsse des 18. Jahrhunderts durch die Klostermauern hindurch gewirkt haben würden und sich überhaupt durch keine frommen Vereinigungen hätten aufhalten lassen. In Norddeutschland haben damals die frommen Bestrebungen eines *Phil. Jac. Spener, Aug. Herm. Francke* und Grafen *von Zinzendorf* und ihrer Anhänger den Niedergang der Kirchenmusik nicht aufhalten können. Ja, die in den Kreisen derselben vor ihren Ohren entstandenen weichlichen Melodieen haben dabei noch mitgeholfen! Aus einem ganz anderen Grunde hat der Staat die Pflicht, die Gesundung der Kirchenmusik herbeizuführen; das ist die Pflicht zur Pflege einer gesunden Religiosität! Sage man nicht, dafs diese allein die Domäne der Kirche sei. Wenn es wahr ist, dafs kein Staat auf die Dauer bestehen kann ohne Gesetz und Recht, ohne Gottesfurcht und Gottesliebe, so ist es auch wahr, dafs für den Staat hieraus die Pflicht erwächst, die zur Gottesverehrung notwendigen besten Einrichtungen zu treffen. Ebenso wie der Staat diejenigen Bürger, welche von Gott und der Kirche nichts wissen wollen, als »unsichere Kantonisten« ansehen mufs, ebenso wird er andererseits die kirchlich gesinnten Bürger in den Gebräuchen ihrer Religion zu erhalten suchen. Man wolle aber doch nicht alles vom Staate erhoffen, wenngleich er die Macht besitzt. In Preufsen hat man, was bereits erwähnt wurde, eindringlich erfahren, dafs auch der schärfste und kraftvollste Regent, wie Friedrich Wilhelm I., gegen gewisse Erscheinungen völlig machtlos ist. Obwohl dessen ganze Lebensweise und gesamten Regierungsmafsnahmen von 1713 an bis zu seinem Tode eine einzige Opposition gegen das Franzosentum w aren, obgleich er die französische Weichlichkeit und Leichtfertigkeit nicht blofs an seinen Beamten, sondern sogar an den eigenen Kindern unerbittlich strafte, so konnte er doch nicht verhindern, dafs dieser lottrige Geist über die Landesgrenzen flog und sich festsetzte, — festsetzte in den Durchorälen, die, von der Kirche lange nicht beachtet, nach und nach dreister wurden und sich heute als echte Französlinge breit zu machen suchen. Eine merkwürdige Errungenschaft, jetzt, nach der glorreichen Zeit von 1870/71. Will einer etwa den Staat dafür verantwortlich machen?

Ist also die Macht des Staates weltgeschichtlichen Ereignissen gegenüber nicht unbeschränkt, so darf auch der Kritiker seine direkten Anforderungen an den Staat nicht zu hoch spannen, in Erwägung, dafs zur Ausführung der grofsen Ziele eines Staates, hier also zur Pflege der Religiosität Helfer berufen sind, als deren vornehmsten die Kirche mit ihren Institutionen eintritt. Jede Kirche welche zur Pflege der Religiosität gute Musik für notwendig hält, hat auch die Pflicht, für die Besserung und Gesundung der Musik alles Erforderliche zu thun, besonders aber Geldmittel auszusetzen, um die »Cantores« besser zu besolden, und um in den Kirchentonarten gut ausgebildete Chorregenten und Organisten anstellen zu können, die natürlich nur bei bester Besoldung zu erlangen sein werden. Es möchte doch wohl der Kirche nicht gleichgiltig sein, ob in ihren Hallen oberflächliche Tongeräusche ausgeführt werden, oder wirkliche, edle Musik veranstaltet wird. Die Kirche wird stets eingedenk bleiben müssen, dafs die Kirchenmusik nicht dazu da sei, den »Gottesdienst zu verschönern.« Wer nur das verlangt, ist mit der niedrigsten, seichtesten Musik, wenn nur gut ausgeführt, zufrieden. Die Kirchenmusik soll in Einfachheit und Würde zu den Hörern herabtönen. Ihre Tonwellen, wenn in Ruhe, Reinheit und Sicherheit geboren, werden Ruhe, Reinheit und Sicherheit suggerieren. Befreit von allem Flitter weltlicher Musik wird sie Sänger wie Hörer hinaufweisen zu Gottes Geist und die Herzen zur nachfolgenden Predigt würdig vorbereiten.

Wäre denn die Wirkung solcher Musik der Aufwendung gröfseren Mammons auch seitens der Kirche nicht wert? Verlange man nicht alles vom Staate; auch schütze man nicht den Mangel an Fonds vor. Sogar die Kirche in Nord- und Mitteldeutschland rechnet heute schon recht fleifsig mit allerlei Ausgaben und reichen die Fonds nicht hin, so weifs man bereits ganz gewandt »Kirchensteuern« auszuschreiben. Die Verleugnung von Geldmitteln zur Verbesserung der Kirchenmusik auch seitens der Kirchenverwaltung dürfte heute wohl nicht mehr am Platze sein.

Zweitens dürfte die Kirche dafür zu sorgen haben, dafs stets Lieder mit guten, ernsten Melo-

dieen vorgeschrieben, niemals aber Lieder mit »tändelnden« Melodieen in Gebrauch genommen werden. Hat man trefflich ausgebildete und gut besoldete Kantoren und Organisten, so kann man auch gewärtig sein, dafs diese selbst von mehreren gleichnamigen Melodieen die beste stets lieber singen und spielen werden, als eine minder gute, daher nie die letztere, sondern stets die erstere wählen. Aber auch die Pfarrer selbst können unmittelbar für fleifsigen Gebrauch schöner Choralmelodieen sorgen, wenn sie deren Texte zum Singen fleifsig vorschreiben. Dazu würde ja nun freilich notwendig sein, dafs sie nicht nur Melodieen als wirklich schöne kennen, sondern auch, wie Luther und seine reformatorischen Freunde, die Kirchentonarten kennen und lieben! Dafs aber die Melodieenkenntnis heute wie seit langer Zeit eine ausgebreitete nicht ist, sondern sich auf ein gewisses, allgemeines Mafs von »Leibmelodieen« beschränkt, — dafs man heute am liebsten solche Melodieen singt, die kinderleicht ins Ohr fallen und in ihrem ganzen Verlaufe in gröfster Armseligkeit auf nur drei Harmonieen aufgebaut sind, das beweist allein der Umstand, dafs eine grofse Anzahl der köstlichsten evangelischen Melodieperlen in Vergessenheit geraten ist, wie z. B.

Ach Gott, erhör mein Seufzen und Wehklagen, Da Jesus an dem Kreuze stund, Herr Gott, nun schleufs den Himmel auf, Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott, Herr, nicht schicke deine Rache, Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt, Jesu Leiden, Pein und Tod, Komm, heiliger Geist, erfüll die Herzen, Nicht so traurig, nicht so sehr, O Jesulein süfs, o Jesulein mild, Warum betrübst du dich, mein Herz, Wie lieblich sind die Wohnung dein

und noch viele andere, deren Texte keinen Luther zum Dichter haben. Leider ist man aber auch gegenüber Lutherschen Kirchenliedern nicht aufmerksamer und gewissenhafter gewesen. Die vortrefflichen alten Melodieen zu nachfolgenden Lutherliedern:

Aus tiefer Not schrei ich (phrygisch), Christum wir sollen loben schon, Christ unser Herr zum Jordan kam, Dies sind die heilgen zehn Gebot, Gott der Vater wohn uns bei, Jesus Christus unser Heiland, der den Tod, Komm heiliger Geist, Herre Gott, Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist, Mit Fried und Freud ich fahr dahin, Mitten wir im Leben sind, Nun bitten wir den heiligen Geist, Verleih uns Frieden gnädiglich

stehen heute sämtlich schon auf dem Aussterbe-Etat. Dafs verschiedene der vorgenannten Melodieen noch in Choral- und Melodieenbücher aufgenommen werden, beweist nicht, dafs sie auch im praktischen Gebrauch sind. Die köstliche phrygische Melodie zu »Aus tiefer Not«, deren Abfassung man sogar Luther selbst zuschreibt, ist aber heut schon unbekannt, sie wird nur selten noch in einem Melodieenbuche vorgezeigt und dann nur als »Mumie«. So beweist der heutige musikalische Hochmut sogar vor dem grofsen musikalischen Talente Luthers die wünschenswerte Achtung nicht mehr, nur weil man heute die Kirchentonarten nicht mehr versteht, in denen Luther zu komponieren verstanden hat. Wenn aber von so vielen unschätzbaren Melodieperlen heute nur noch verhältnismäfsig wenige ein Schmuck der evangelischen Kirche geblieben sind, deren Zahl, wenn es wie bisher fortgeht, nach einem weiteren Jahrhundert sich noch mehr reduziert haben wird, so mufs dies folgenden Gründen zugeschrieben werden.

Es fehlt der Kirche bisher ein bezüglich der Kirchentonarten musterhaft gearbeitetes Choralbuch, aber wirklich — nur eins! Die meisten heutigen Musiker nämlich, mit den Kirchentonarten nicht genügend vertraut, harmonisieren die alten Melodieen teils auf Grund der Modulationsgesetze und der gewohnten Harmoniefolgen der Dur- und Molltonart, teils auf Grund irreführender Angaben der Lehrbücher, von denen manche ihre Unkenntnis in den Kirchentonarten uns bereits im ersten Teile dieser Abhandlung verraten haben, was zur Folge hat, dafs so behandelte Melodieen ihre Schönheit einbüfsen und ein höchst unglückliches, verzerrtes Tonbild darstellen. Wenn aber lediglich durch die Schuld der Verhältnisse die Schönheit einer Melodie nicht zur Erscheinung kommt, so wird man doch nicht vorschnell behaupten dürfen, dafs die Unschönheit des harmonisierten Chorals die Unschönheit der Melodie beweise. Auch möge man nicht einwenden, dafs die Schönheit einer Melodie stets dem betreffenden Zeitalter und Zeitgeschmack angepafst, und dafs sie heute nicht mehr schön sei, wenn sie auch vor tausend Jahren schön gewesen sein könne. Es ist mit der Schönheit nicht anders in der Musik, als in den übrigen Künsten. Absolute Schönheit ist unvergänglich, mag ihr Stoff nun Farbe, Lehm, Stein, Wort oder — Ton sein! Wenn schöne Melodieen vor tausend Jahren Freude, liebendes Verlangen oder tiefstes Leid erweckt haben, so müssen und werden dieselben auch heute noch bei Sängern und Hörern den entsprechenden Seelenzustand wieder hervorrufen. Wie die Maler in den *Albrecht Dürer*schen Bildwerken heute noch die Schönheit suchen und finden, ebenso weisen die zu gleicher Zeit entstandenen Choralmelodieen, wenn sie als charaktervolle Persönlichkeiten in hoher Schönheit aufgetreten sind, heute noch dieselbe Schönheit auf. Man darf bei den Chorälen freilich die schöne, charaktervolle Persönlichkeit nur da suchen, wo sie zu finden ist, in der Melodie!! Wer am Klavier vier- oder fünfstimmig diese Schönheit suchen will, wird sie meist nicht finden. Wie die Persönlichkeit eines kleinen, lieblichen Mädchens durch unpassende Kleidung und den Ausputz von ungeschickter Hand recht sehr entstellt werden kann, so auch die Choralmelodieen durch die Beifügung von unpassenden Harmonieen seitens eines schematischen Harmonikers. Von einem Tonsetzer, der alte Choralmelodieen harmonisieren soll, mufs neben allem anderen verlangt werden 1. dafs er genau die Tonart erkannt, 2. die Schönheit in der Melodie gesucht und gefunden hat und 3. bestrebt ist, diese

Schönheit durch Hinzufügung seiner Accorde niemals zu entstellen oder gar zu zerstören. Ein Tonsetzer, der sich einbildet, durch seine Harmonieen den Choralmelodieen erst die Schönheit geben zu müssen, ist zu solcher Arbeit ungeeignet. Ein guter Tonsetzer wird sich stets gegenwärtig halten, dafs seine Arbeit an Choralmelodieen nichts weiter sein dürfe, als die eines geschickten Dekorateurs.

Der Hauptgrund des allmählichen Unterganges der alten Choralmelodieen beruht in der Thatsache, dafs deren Texte mit der Zeit veralten, dafs unsere Sprache im Laufe der Jahrhunderte sich derart geändert hat, dafs sogar manche Lutherlieder anfangen, sprachlich hart zu klingen. Die Folge ist, dafs sie nach und nach immer weniger und endlich gar nicht mehr in Gebrauch genommen werden, und dafs mit ihnen auch ihre Melodieen der Vergessenheit anheimfallen. Man schüttet eben auch hier das Kind mit dem Bade aus. Ein sehr verhängnisvolles Thun für unsere protestantische Kirche. Man darf einer Frau nicht zumuten, ihren kostbaren Diamantschmuck verächtlich in den Strafsenkot zu werfen, nur weil die Fassung veraltet sei, — wird denn die evangelische Kirche zugleich mit den alten Liedertexten wirklich auch deren Melodiekleinode in Vergessenheit geraten, vom Rade der Zeit zermalmen lassen? Die römisch-katholische Kirche befindet sich dieser Frage gegenüber in weit besserer Lage, als die protestantische. Sie hat zu ihren trefflichen, alten Melodieen, die sie in gröfster Reinheit und Schönheit festzuhalten weifs, in der lateinischen Sprache eine Textunterlage, die das Veralten nicht kennt. Für die evangelische Kirche, die auch um ein »ewiges Reich« betet, erwächst aber aus diesem Umstande die Pflicht, in einen unaufhörlichen Kampf mit der Zeit energisch einzutreten. Wird sie die Hände nicht in den Schofs legen, so wird diese Arbeit ihr selbst zum Segen sein. Dafs unsere Kirche ihren köstlichen Melodieenschatz wegen Mangel an guten neuen Texten könnte untergehen lassen, — dieser Gedanke ist eigentlich gar nicht fafsbar. Unser grofser Reformator ist ja hierin den Nachgeborenen mit dem trefflichsten Beispiele vorangegangen, indem er zu vorhandenen alten Melodieen neue deutsche Lieder — nicht blofs Übersetzungen — gedichtet hat. Wie genau er den musikalischen Inhalt einer Melodie zu treffen gewufst hat, beweist die Dichtung seines Liedes »Dies sind die heilgen zehn Gebot« zu der heut schon nicht mehr recht bekannten altkirchlichen Melodie. Aus der pochenden Tonwiederholung im Anfange dieser mixolydischen Melodie hat Luther deutlich herausgehört, wie der alte Komponist mit klingendem Hammer gegen Moses steinerne Gesetzestafeln schlägt. Freilich mufs zugegeben werden, dafs es viel leichter ist, geistliche Lieder in irgend einem — vielleicht noch gar nicht dagewesenen — Versmafse zu dichten und dann geduldig zu warten, bis sich ein berufener oder unberufener Komponist dazu findet. Selbstverständlich erwartet man dann von solchem Komponisten, dafs er sich andächtig in den Inhalt des Gedichts versenke und eine Komposition liefere, welche genau diesen Inhalt trifft. Folgerichtig mufs man auch umgekehrt von dem Dichter der evangelischen Kirche erwarten, dafs er sich in den Inhalt einer alten Melodie liebend versenke und ein diesen Inhalt genau treffendes Kirchenlied zu liefern im stande sei. Fragt sich der Dichter: »Wie mufs ich es machen, um mit meinen Liedern für vorhandene alte Melodieen Erfolg zu haben?« so wird er sich selbst die Antwort geben: »Genau wie Luther, der es mir und allen zuvorgethan hat.« Er hat von Jugend auf bis zum Tage der Dichtung die trefflichen alten Melodieen zu verschiedenster Tages- und Nachtzeit gesungen und ist nicht früher an die Dichtung eines deutschen Liedes herangetreten, als bis er sich vollständig klar war über den Inhalt der betreffenden Melodie. Nur wer jahrelang eine Melodie so — aber unbeirrt durch Worte, — singt, wird sich allmählich in den eigentümlichen Charakter der Melodie hineinsingen, das Thema seines Gedichts wird ihm endlich aufgehen, und die Worte werden sich einstellen. Dies ist ein echt musikalisches Thun!! Man versuche es, der Erfolg wird nicht ausbleiben.

Hier, in diesem Kampfe mit der Zeit, ist Arbeit, viel Arbeit für die evangelische Kirche. Unsere köstlichen alten Kirchenmelodieen dürfen nicht untergehen! Wo sind unsere berühmten Kanzelredner und solche, die es werden wollen? Wir müssen neue Texte zu unsern alten Choralmelodieen haben! Die phrygische Melodie »Herzlich thut mich verlangen« würde sich bis heute nicht in so lebhaftem Gebrauch erhalten haben, wenn *Paul Gerhard* sein treffliches »O Haupt voll Blut und Wunden« nicht dazu gedichtet hätte. Hoffentlich wird dieser Text die alte Melodie noch einige Jahrhunderte lang lebendig erhalten.

Man fordert heute zu so vielfachen Wettarbeiten auf. Setze man doch auch einmal eine Prämie auf ein Kirchenlied zu einer alten Choralmelodie! Man bestimme alljährlich nur eine alte Melodie, für welche ein Kirchenlied gewünscht wird, lieferbar in zwei bis drei Jahren — nicht früher — gegen eine Prämie, die nicht armselig sein darf, da die Dichtung den höchsten Anforderungen entsprechen mufs. Man wird durch solche Prämien gewifs manchen frommen Dichter unterstützen können, sowie erziehlich darauf hinwirken, dafs die Kandidaten der Theologie sich praktisch mehr als bisher mit den alten Choralmelodieen und den Kirchentonarten beschäftigen.

So bin ich am Ende. — Wir haben gesehen, wie die praktischen Übungen in den Kirchentonarten heute auch in der protestantischen Kirche

sehr geringwertige sind, da die Lehren darüber nach Inhalt und Form die Geringschätzung dieser Tonarten verschuldet und die Verkennung derselben herbeigeführt haben nicht erst in den heutigen Choral-, sondern auch bereits in den alten Gesangbüchern, so dafs bei der sonstigen Entstellung der Melodieen durch willkürliche Vorzeichen heute ein Erkennen der Tonart sekr erschwert ist. Diese Schädigungen wurden verursacht durch Glareans Empfehlung der bisher von der Kirche verboten gewesenen weltlichen Tonarten äolisch und ionisch, durch die Verflachung der Musikbildung infolge Einbürgerung des gleichschwebend gestimmten Klaviers und durch das Sinken der Religiosität im achtzehnten Jahrhundert. Sodann haben wir betrachtet, wie es den jetzigen Kirchenmusikern an Material, Geld, Zeit und Ruhe fehlt, um das verloren gegangene wieder zu suchen und zur Geltung zu bringen. Die Bestrebungen, die man anderweit ins Werk gesetzt hat, um wieder Liebe zu den alten Chorälen zu erwecken, indem man diese den Gemeinden in rhythmischer Form, in der ursprünglichen verschnörkelten Fassung, sowie in der Gestalt des alten Tanzliedes darbot, haben ins Gegenteil umschlagen müssen, weil man dabei die wichtige geistige Arbeit der Kirche an den Melodieen unbeachtet gelassen hat. Endlich haben wir die Mächte betrachtet, von welchen die Pflege der Kirchentonarten erwartet werden mufs, und haben dabei die Hilfe der weltlichen Musik von vornherein abgelehnt, dagegen die Hilfe des Staats und besonders die Arbeit der Kirche für notwendig erachtet, die letztere nach vier Gesichtspunkten hin, nämlich durch Aufwendung von Geldmitteln, durch Singenlassen guter alter Melodieen, durch Einführung eines Choralbuchs, welches die alten Tonarten musterhaft berücksichtigt, sowie endlich durch die Beschaffung guter neuer Texte anstatt veralteter für die Melodieen in den Kirchentonarten.

Lose Blätter.

Drei patriotische Volkslieder.

Ein geschichtliches Erinnerungsblatt.

Von A. Voigt.

I.

Zur rechten Zeit und in der rechten Weise den Gedanken und Gefühlen, welche unser und unsrer Zeitgenossen Herz bewegen, in poetischer Weise Ausdruck geben, erzeugt auf jeden Fall ein stimmungsvolles und Stimmung hervorrufendes Gedicht, welches, je nachdem sein Urheber in einem gewissen Ungewissen oder in einem Kunstdichter zu suchen und zu finden ist, zum Volkslied, oder wenigstens zum volkstümlichen Liede wird, wenn zu dem Texte die passende einfache, kräftige, volkstümliche Melodie hinzutritt.

Unter solchen zum Volksliede gewordenen Kunstliedern, welche in Wort und Ton *Geibels* Ausspruch:

»Das ist des Lyrikers Kunst, auszusprechen, was allen gemein ist,
Wie er's im tiefsten Gemüt neu und besonders erschuf,
Oder dem Eigensten auch solch allverständlich Gepräge
Leihn, dafs jeglicher drin schauend sich selber erkennt.«

im vollsten Mafse erfüllen, sind »Schleswig-Holstein meerumschlungen«, »Das Rheinlied« und »Die Wacht am Rhein« besonders hervorzuheben, weil sie in erster Linie für Männerchor gedichtet und komponiert, späterhin zum Gemeingut des ganzen Volkes geworden sind. —

1. Schleswig-Holstein meerumschlungen.

Schwer bedrückt seufzten die wackeren deutschen Stämme der Schleswig-Holsteiner unter dänischer Gewaltherrschaft und sehnten sich nach Freiheit, Selbständigkeit und inniger Vereinigung mit dem geliebten Mutterlande. Hohn und Spott war die Antwort auf Wünsche, Hoffnungen und berechtigte Forderungen.

Als ein vorzügliches Mittel im Kampfe gegen das Dänentum wurde bald von den Führern in demselben die Macht des Liedes erkannt. Aber schon ein altes Sprichwort sagt: »Holsatia non cantat«. So kam es denn, dafs zu jener Zeit der Volksgesang in Schleswig-Holstein auf keiner hohen Blüte stand. Erst im Jahre 1841 bildete sich in Altona die erste allgemeine Liedertafel. Bald folgten andre Städte nach, da man die Aufgabe und Bedeutung der Liedertafeln im öffentlichen Leben erkannte. Sie sollten »den Gesang dem Volke näher bringen, das Herz desselben ergreifen und erwärmen, wo es das Wort nicht konnte und nicht durfte«. So kam es, dafs man bei Volksfesten den Gesang der Liedertafeln als einen notwendigen Teil derselben ansah und überall zur Bildung von Gesangvereinen schritt. In diesem Sinne wirkten die volksfreundlichsten und bedeutendsten Männer der damaligen Zeit wie z. B. der im Jahre 1849 an die Spitze des Herzogtums als Statthalter tretende *Reventlow, Beseler, Bremer*, Mitglied der provisorischen Regierung, *Claufsen*-Kiel, *Wiggers*-Rendsburg, die Kieler Professoren *Stein, Waiz, Droysen* und Dr. *Karl Lorenzen* aus Kiel, der längere Zeit in Gotha als Lehrer wirkte. Die Vaterlandslieder der Freiheitskriege bildeten den Grundstock der auf verschiedenen Festen vorgetragenen Gesänge, denen sich bald eine Sammlung »Kriegslieder für den Bürger und Bauer in Schleswig Holstein« anschlofs.

Im Jahre 1844 vom 23.—25. Juli feierte die Stadt Schleswig ein Gesangsfest. In der mit deutschen und schleswig-holsteinischen Farben prächtig geschmückten Stadt waren aus allen Gegenden des Landes über 500 Sänger erschienen. Die Menge auf dem Festplatze schätzte man auf 14000 Menschen. Am Abend beim Festmahl herrschte das regste Leben. Wort und Gesang wechselten in rascher Folge und hoben die Begeisterung für die Selbständigkeit der Herzogtümer und ihre Zusammengehörigkeit mit Deutschland von Minute zu Minute.

Da trat die Liedertafel von Schleswig auf und trug ein zu diesem Tage besonders gedichtetes und komponiertes Lied vor, welches durch seinen Inhalt, besonders durch seinen Refrain »Schleswig-Holstein stammverwandt, wanke nicht mein Vaterland« allgemein zündete und zu hochgehender Begeisterung hinrifs. Der Dichter des Liedes war der Advokat Dr. *Chemnitz* in Schleswig, der das Gedicht nach einem vom Kreisjustizrat Dr. *Strafs* in Berlin herrührenden Gedichte »Schleswig-Holstein stamm-

verwandt« umarbeitete. Dr. *Chemnitz* war 1815 zu Barmstedt geboren und starb 1870 zu Altona. Der Komponist, Musikdirektor *Bellmann*, war kein Schleswig-Holsteiner.

Er wurde im Jahre 1772 zu Muskau in der Niederlausitz geboren und starb zu Schleswig 1861. Sein Grab ist auf dem St. Johannesklosterkirchhofe mit einem Denkmale geschmückt.

Im Jahre 1894 auf dem 12. Niedersächsischen Sängerbundesfeste zu Schleswig, beim 50 jährigen Jubiläum des Schleswig-Holsteinliedes, wurde der Grundstein zu einem Dichter und Komponisten gemeinsam ehrenden und zusammen darstellenden Doppeldenkmale gelegt und am 26. Juli 1896, dem Tage des Waffenstillstandes zu Nikolsburg, auf dem Schneckenberge zu Schleswig feierlichst enthüllt.

Als »Kuriosum« sei hier noch bemerkt, dafs die Originalhandschrift des Liedes von *Chemnitz* im Mai 1896 in einem Berliner Antiquariate versteigert wurde und trotz aller Bemühungen des Schleswig'schen Gesangvereins das kostbare Manuskript zu erwerben, für 90 Mark in die Hände eines Händlers geriet.

Bellmann hat aufserdem von patriotischen Liedern noch komponiert »das Lied für Deutsche« von *Strafs* und 3 Gedichte von Dr. *Neuber* in Apenrade: »Festgesang«, »Fahnenmarsch für Liedertäfler« und »das Lied von der Schlei«.

Für die jüngere Generation, die das Schleswig-Holstein-Lied nicht wie wir mitgesungen hat, wollen wir von den 7 Strophen, aus welchen dasselbe besteht, diejenigen, welche am meisten gesungen wurden und im Gedächtnis haften geblieben sind, hier angegeben.

Schleswig-Holstein meerumschlungen,
Deutscher Sitte hohe Wacht,
Wahre treu, was schwer errungen,
Bis ein schönrer Morgen tagt!
Schleswig-Holstein, stammverwandt,
Wanke nicht mein Vaterland!

Ob auch wild die Brandung tose,
Flut auf Flut von Bai zu Bai,
O lafs blühn in deinem Schofse
Deutsche Tugend, deutsche Treu!
Schleswig-Holstein u. s. w.

Gott ist stark auch in den Schwachen,
Wenn sie gläubig ihm vertraun;
Zage nimmer, und dein Nachen
Wird trotz Sturm den Hafen schaun!
Schleswig-Holstein u. s. w.

Von der Woge, die sich bäumet
Längs dem Belt am Ostseestrand,
Bis zur Flut, die ruhlos schäumet
An der Düne flücht'gem Sand —
Schleswig-Holstein u. s. w.

Teures Land, du Doppeleiche,
Unter einer Krone Dach,
Stehe fest und nimmer weiche,
Wie der Feind auch dräuen mag,
Schleswig-Holstein, stammverwandt,
Wanke nicht, mein Vaterland!

Die Melodie zu diesem im grofsen und ganzen volksmäfsigen Gedichte ist einfach, sich steigernd, packend.

Dasselbe ist von dem ersten Augenblicke seiner Veröffentlichung an das Kriegslied, das Nationallied der Schleswig-Holsteiner geworden. Von Männern und Frauen, von alt und jung, in dem trauten Heime, auf der Strafse, bei der Arbeit, in den Zusammenkünften der verschiedensten Art ertönte seine Weise, jubelnd und begeistert fiel das ganze Volk in die Schlufsworte: »Schleswig-Holstein, stammverwandt, wanke nicht mein Vaterland«, ein, »wann und wo es galt, den Dänen oder den Dänischgesinnten den Weg zu weisen.« So ist es stürmisch und erregend erklungen im Jahre 1845 zur Zeit des Volksfestes in Eckernförde und 1846 in den Volksversammlungen zu Neumünster und Nortorf, als Christian VIII. von Dänemark durch seinen bekannten »Offenen Brief« den Fortbestand der Union der Herzogtümer mit Dänemark, trotz des in beiden Staaten verschiedenen Erbfolgegesetzes, einseitig dekretierte und somit das ganze Recht der Herzogtümer in Frage stellte.

Als nun im April 1848 eine revolutionäre Bewegung der sogenannten »Kasinopartei« den König Friedrich VII. zwang, die Einverleibung Schleswigs in Dänemark auszusprechen, brach der Aufstand in den Herzogtümern aus, und eine provisorische Regierung trat an die Spitze des Landes. In den heifsen Kämpfen, die darauf in den Jahren 1848, 1849 und 1850 und später wieder im Jahre 1864 entbrannten, war es aufs neue dies Lied, welches die Schleswiger in den Kampf führte und unter dessen Klängen mancher wackre Sohn des Landes sein Leben für das heifsgeliebte Vaterland liefs.

Aber über die Grenzen des engeren Vaterlandes hinaus, in denen »Schleswig-Holstein stammverwandt, wanke nicht mein Vaterland« die Zagenden ermunterte, die Kampfbereiten begeisterte und die Besiegten und Verlassenen tröstete, hat das Lied gewirkt zum Segen Schleswig-Holsteins und Deutschlands. Es war der singende Herold, welcher allerwärts im grofsen deutschen Vaterlande für das Recht und die Nationalität der Herzogtümer eintrat und um die Liebe und Begeisterung des deutschen Volkes für die Brüder im Norden warb und die Erkenntnis, die bis dahin mangelte, erweckte, dafs es sich in dem entbrannten Kampfe um die eigne deutsche Sache handelte. Und diese Anschauung wurde durch die Macht des Liedes erhalten, als die Herzogtümer, im dritten Kriege gegen Dänemark, den sie, verlassen von Deutschlands Fürsten, führten, besiegt, durch den Londoner Traktat 1852 eine Erb- und Thronfolgeordnung erhielten, ohne darüber auch nur befragt zu sein. In dieser Zeit erhielt das Lied den Schleswig-Holsteinern die Teilnahme des Volkes, und als 1863 durch die »Eiderdänen« die Einverleibung Schleswigs in Dänemark erfolgte, da war es die Stimmung des Volkes, welches den deutschen Bundestag zur Bundesexekution gegen Dänemark zwang, die dann den Kampf Österreichs und Preufsens gegen Dänemark im Jahre 1864 und die spätere Einverleibung der Herzogtümer nach dem um die Vorherrschaft in Deutschland zwischen Österreich und Preufsen geführten Kriege 1866 in Preufsen zur Folge hatte.

Ehe dies geschah, erschallte zum letztenmale, gemeinsam von Deutschlands Sängern gesungen, das Schleswig-Holsteinlied auf dem grofsartigen Sängerfest zu Dresden im Jahre 1865.

Am Abend des 4. Festtages, am 25. Juli 1865, war es. Die Wehmut des Abschiedes von dem gastlichen Dresden lag auf der Versammlung. »Mehr als bisher wogte es in der Halle, die Dresdener Familien, die Quartiergeber, waren mit den Gästen vereinigt. Mühsam gelang es, noch einige allgemeine Gesänge zu Gehör zu bringen. Feurige Reden sprachen die Gefühle der Einheit des deutschen Volkes aus. Mit Macht brauste »Was ist des Deutschen Vaterland« durch die gewaltige Halle. Da trat der Holsteiner *Rethwisch* auf und sprach zu der lauschenden Menge von dem Schicksale seiner Landsleute, die mit ihm zum Feste erschienen seien, um sich Kraft und Ausdauer aus dem deutschen Volke heraus für die Zukunft zu gewinnen. »Ich trage«, schlofs er, »meine Schärpe, um die Wacht an der Nord- und Ostsee zu halten«. Haltet Ihr sie im Herzen, im Süden und Westen Deutschlands bis zu den Alpen, so wird alles gut und wohl sein. Seid

auf der Hut! Es lebe das herrliche Deutschland!« Unter jubelndem Zuruf der nach Tausenden versammelten Menge erklang jetzt mit urwüchsiger Kraft und Gewalt unter *Faifsts* Leitung »Schleswig-Holstein, meerumschlungen!«

Mit dieser erhebenden Erinnerung zogen die Schleswig-Holsteiner in ihre Heimat. Am 16. Juni 1866 begann der Kampf Preufsens mit Österreich. Am 26. Juli, ein Jahr nach dem Sängerfest zu Dresden, schlofs man den Waffenstillstand zu Nikolsburg, am 23. August den Frieden zu Prag, in dem Österreich seine Rechte auf Schleswig-Holstein an Preufsen übertrug, welches die Herzogtümer mit seiner Herrschaft vereinigte. — —

Die Königl. sächs. Kapelle in Dresden, der Stolz und die Zierde des Dresdener Musiklebens, schickt sich an, ein Fest zu feiern, das zu begehen nur wenigen Körperschaften ihrer Art in Deutschland, in Europa, in der musikalischen Welt beschieden, das ihres 350jährigen Bestehens. Am 22. Sept. 1548 war es, als Kurfürst Moritz von Sachsen in Torgau seine »Cantoreiordnung« erliefs und so jenen Vokalkörper ins Leben rief, aus dem sich im Laufe der Zeiten die heutige den ersten Instrumentalkorporationen der Welt zuzuzählende Königl. Kapelle entwickelte. »Eilff grofse Personen zum Bafs, Alt und Tenor und neun Knaben zum Diskant« zählte die Sängerschar, welche der Leitung *Johannes Walthers*, des Freundes und Beraters *Luthers*, unterstellt wurde. Heute vereinigen sich unter der Führung *Ernst von Schuchs* und *Adolf Hagens* über 100 erlesener Instrumentalisten, darunter Capacitäten vom Range eines *Rappoldi*, *Petri*, *Grützmacher* etc. Wie die Wandlung aus der Vokal- zur Instrumentalkapelle kam, das zeigt die Geschichte des Instituts, auf die näher einzugehen hier nicht der Platz ist. Es genügt, dafs sie in dieser Hinsicht im Kleinen eine Geschichte der Musik überhaupt darstellt. Den entscheidenden Wendepunkt gab für das mit dem Fürstenhaus und seinen Neigungen aufs engste verbundene Institut jedenfalls dessen Bekenntniswechsel ab, insofern damit der italienische Geschmack zu unumschränkter, bis in die 20er Jahre dieses Jahrhunderts währender Herrschaft gelangte. Namen wie *Hasse*, *Naumann*, *Morlacchi* etc. charakterisieren die Epoche, wie die vorangegangene diejenigen eines *Schütz* u. A. gekennzeichnet hatte. Dann kam der siegreiche Ansturm der deutschen Musik, dessen treibender Kraft, dem Klassizismus, nicht mehr zu widerstehen war. *C. M. von Weber* kämpfte für ihn einen guten Kampf und eröffnete gleichzeitig die Blütezeit der romantischen Kunst. *Marschner* liefs man leider ziehen und tauschte dafür den liebenswürdigeren, verbindlicheren *Reissiger* ein. Ihm wurde *Wagner* beigeordnet, dem Konservativen ein Fortschrittsmann. Persönliches Einvernehmen war ausgeschlossen, aber künstlerisch florierte das Institut. Das Letztere war der tertius gaudens. *Wagner*, der von einer Republik mit »unsrem guten König an der Spitze« träumte, mufste fliehen. *Reissiger* blieb und hielt die Fahne des Klassizismus hoch. Als er starb, ergriff sie *Julius Rietz* mit fester Hand. *Krebs*, von Hamburg kommend, ward ihm coordiniert. Es kam die Zeit, wo *Meyerbeer* noch die Bühne beherrschte, aber *Wagners* Stern doch schliefslich die Sonne des »Propheten« zu überstrahlen begann. Die »Meistersinger«-Aufführung von 1869 bekehrte auch *Rietz* von seiner Ansicht über den »Dilettanten« *Wagner*. Es brach die Zeit der Höchst-, ja Überschätzung des »Bayreuther Meisters« an. Man hatte sich einen fundamental gebildeten Musiker in *Wüllner* gewonnen, welcher in sich selbst die Gewähr bot, dafs auch der klassischen Kunst ihr Recht werden sollte. Der elastische, gewandte *Schuch*, der bei den »Italienern« (Padilla, Artôt) seine Sporen verdient, sollte das absolute »Theaterblut« vertreten. Da kam der Bruch mit der Tradition. *Wüllner* mufste gehen. *Schuch* blieb. Eine ebenbürtige Kraft vertrug der wie alle neuzeitlichen Kapellmeister absolutistisch veranlagte maëstro nicht. Seitdem ist ja in Dresden »etwas nicht in Ordnung«, das wird der ehrliche Musikfreund nicht in Abrede stellen. Für die zielbewufste systematische Kunstpflege, der allein wahrhaftig Grofses und nachhaltig Wirkendes erreichbar ist, ist nicht mehr Raum. In raschem Anlauf aber werden noch dann und wann »Grofsthaten« geleistet. Elan ist dem Herrn Generalmusikdirektor nicht abzusprechen und büfste unter ihm die Kapelle etwas von ihrer Gröfse im Stile ein, so wurde sie dafür mehr auf den modernen Ton gestimmt. Die Geigen geben nicht mehr das Tonvolumen von ehedem, klingen nervöser, sind dafür aber flexibler. Die Bläser pflegen nicht mehr vorzugsweise den Ton, stehen aber dafür auf den höchsten Höhen des Technischen. Kurz, die alte Königl. Kapelle wurde ein durchaus moderner Orchesterkörper. Die Kirchenmusiken in der katholischen Kirche, früher die Hauptsache — die Kapelle ward zu ihrer Pflege gegründet —, sind zu Nebendiensten geworden. *Von Schuch* dirigiert nur die »weifsen Kravatten«, d. h. an den ersten Festtagen (Weihnachten, Ostern etc.), wenn solche seitens der Kapellmitglieder angelegt werden. Das sind die Kehrseiten. Aber *von Schuch* ist doch eine geniale Persönlichkeit, wenn auch keine Individualität der Stärke und Gröfse, so doch immerhin eine starke Individualität. Durch und durch modern, nervös bis in die Fingerspitzen, elektrisiert er Publikum und Orchester im Theater wie im Konzert. Dort wie hier sind es natürlich in erster Linie die Werke neuzeitlicher Kunst, die seiner Eigenart »liegen«, Werke, die eine gute Dosis »Auffassung« vertragen. Nächst dem sind es im Theater auch die älteren Italiener, in denen er stark ist. Verdi dirigiert ihm sobald keiner nach, wie er denn überhaupt, keine Spur von Doktrinär, im Theater zum mindesten immer interressiert, nie langweilt. Jedenfalls also ist er kein Unwürdiger an der Stelle, an der so viele bedeutende Männer gesessen, und wenn er seine Kräfte konzentriert, so darf man wohl hoffen, dafs der 22. September in denkwürdiger Weise begangen werden wird. In welcher Form, darüber verlautbart vorerst noch nichts Näheres. Fest steht nur, dafs ein Jubiläums-Konzert stattfindet und dafs dessen Erträgnis den Grundstock zu einem Richard Wagner-Denkmal in Dresden bilden soll. Man geht dabei von der richtigen Erwägung aus, dafs es wohlgethan, mit der Festfeier der Gründung der Kapelle zugleich eine Ehrung dessen zu verbinden, der neben *C. M. von Weber* ihr gröfster Kapellmeister war. Zudem hatte dieser, als es vor 50 Jahren galt, das 300jährige Bestehen der Kapelle zu feiern, das damalige Fest durch eine Rede von eminent kunsthistorischer Bedeutung verherrlicht. —

Otto Schmid.

s. Was man Alles »heraushören« kann! In der reizenden Muldestadt Leisnig im gemütlichen Sachsenlande fand an einem Juli-Sonntag dieses Jahres ein geistliches Konzert unter Mitwirkung hervorragender künstlerischer Kräfte, auch auswärtiger, statt. Unter Anderem stand »le célèbre Larghetto« von *Mozart* auf dem Programme. Herr Konzertmeister *H.* von der Stadtkapelle brachte es auf der Violine zu Gehör und zwar zum Entzücken des Referenten des Leisniger Moniteurs. Ein lapsus oculi mufs denselben aber haben lesen lassen: »Le célèbre, Larghetto«; denn also steht zu lesen: »Herr

Konzertmeister *H.* hatte das Larghetto: Le célèbre (Der Berühmte) von *Mozart* gewählt.« Aber nicht genug damit. Der lapsus oculi hatte seiner Phantasie Schwingen verliehen, und Meister Amadeus' in Wohllaut getauchte Melodie aus dem Klarinetten-Quintett erscheint ihm als ein »ziemlich schwer verständliches Opus« — das glauben wir! — »Das Leben eines berühmten Mannes.« Das Programm — *Mozart* als »Programmmusiker«, das straft Ben Akiba Lügen! — ist nach dem phantasiebegabten Referenten folgendes: »In ruhiger Vornehmheit fliefst dasselbe dahin, hoch über der tief unten stehenden Menge Unberühmter. (1. Satz.) Da wird er unruhig (2. Satz. Die führende Violinstimme will nicht mehr mit den Akkorden der Orgel zusammen stimmen.), er rafft sich auf, der höchste Gipfel des Ruhmes mufs erstiegen, Gottgleichheit erreicht werden. Vergeblich ist sein Bemühen, kurz vor dem Ziele sinkt er auf die frühere Stufe zurück, wie oft er auch beginne, nimmer kommt er ans Ziel. (Vergleiche die aufsteigenden Tonleitergänge, die nicht zum Abschlufs gelangen.) Er kehrt in die frühere vornehme Ruhe zurück, die ihn bis ans Ende nicht verläfst.« Wenn es dann heifst, Herr *H.* gab sich redlichste Mühe das Werk im *Mozart*schen Geiste zu interpretiren, so hoffen wir, es war dies nicht der *Mozart*sche Geist, den der Berichterstatter aus dem schönen Larghetto heraushören wollte.

Eine musikalische Curiosität. Schon im 16. Jahrhundert wurden am sächsischen Hofe bei Tafel und bei besonderen Festlichkeiten sogenannte »Hof- und Kammermusiken« aufgeführt, worüber eine der ältesten Nachrichten sich im Hauptstaatsarchiv zu Dresden aus dem Jahre 1615 befindet. Man würde das Ganze für eine scherzhafte Erfindung halten, wenn nicht der Ort der Aufbewahrung der Überlieferung dagegen spräche. Die Aufführung dieser Musik, eigentlich eines Oratoriums, erfolgte am 13. Juli 1615. Sie enthielt »Die Geschichte des Holofernes«, wozu den Text Magister *Matthesius Pflaume* gedichtet und der Hofkantor *Hilarius Grundmann* (oder *Grundmanns*) die Komposition geliefert hatte. Nachdem Letzterer dem Kurfürsten *Johann Georg* seinen Plan zu diesem Riesenkonzerte vorgelegt, und nicht nur gnädigste Genehmigung dazu, sondern, auf Sr. Durchlaucht besonderen Befehl, für die Proben auch ein Geschenk von fünf Fässern Bier aus der Hofkellerei erhalten, war eine Einladung an alle Musiker erlassen worden, sich, nebst ihren Gesellen, zur Mitwirkung bei diesem Feste in Dresden einzufinden. Bereits am 9. Juli hatten sich 576 Instrumentisten und, ohne die anwesenden Chorschüler, 919 Sänger eingestellt. Unter den mitgebrachten Instrumenten führte ein gewisser *Rapolsky* aus Krakau eine »greuliche Bafsgeige« mit sich, die auf einen von sechs Mauleseln gezogenen Wagen gepackt und sieben Ellen hoch war. An selbiger war ein Leiterchen angebracht, auf welchem *Rapolsky*, um die hohen und niederen Töne herauszubringen, mit dem Fiedelbogen »auf und nieder sprung«. An genanntem Tage wurde das Oratorium aufgeführt, und zwar im Freien, um einen am Finkenhölzchen gelegenen Hügel herum, nachdem die Schaubühnen für den Hof und die Gerüste für die Musiker und Sänger daneben aufgeschlagen worden waren. Aus Besorgnis, dafs die grofse Bafsgeige des *Rapolsky* doch vielleicht gegen die Menge der anderen Instrumente nicht genug durchdringen könnte, liefs Hofkantor *Grundmann* an einer beim Hügel stehenden Windmühle von einem Flügel zum andern ein starkes Monochord vom einem Schiffstau spannen, das gleichsam den Contraviolon abgeben sollte und mit einem Bogen, der einer Schrotsäge glich, gerissen wurde. An der Seite stand ein grofses Orgelwerk, welches der Pater *Serapion* »mit den Fäusten schlug«. Anstatt der Kesselpauken wurden zu den Chören kupferne Bottiche zurecht gemacht, und weil diese dem Hofkantor noch zu schwach schienen, befahl der Kurfürst, einige Karthaunen herbei zu schaffen, die, durch bemessene Pulverladungen gestimmt, vom Hofkanonier »gespielt« werden sollten. — Die Aufführung dieses Riesenkonzerts gelang über alle Mafsen und erregte allgemeine Freude und Bewunderung. Unter den Sängern zeichnete sich besonders die berühmte *Signora Biccasi* aus Mailand aus. Der zu damaliger Zeit gleich berühmte Violinspieler *Giovanni Sciovi* trug einige schwere Stücke in höchster Vollkommenheit vor, indem er die Violine hinter sich auf dem Rücken spielte. Der Student *Rümpler* aus Wittenberg sang die Rolle des Holofernes und unter Begleitung der grofsen Bafsgeige eine Bafsarie mit einer Stärke, dafs alles zitterte. Dieser hatte die Begünstigung erhalten, seine an und für sich vehemente Bafsstimme durch beliebiges Biertrinken im Gasthofe auf kurfürstliche Kosten noch zu verschärfen. Das Ganze beschlofs eine Doppelfuge, wobei die singenden Chöre vollen Ernstes mit einander in Thätlichkeiten gerieten, indem Diejenigen, welche die fliehenden Assyrer darstellten, von den Chorschülern, welche die siegenden Israeliten spielten, mit unreifem Obst und Erdklöfsen beworfen wurden, worüber der durchlauchtigste Kurfürst sich sehr belustigte. Die angegriffenen Assyrer und die fremden Sänger konnten nur mit Mühe abgehalten werden, ihren Gegnern Gleiches mit Gleichem zu vergelten, wobei das Schau- und Hörspiel wohl blutig geendet hätte. Hofkantor *Grundmann* erhielt als Zeugnis allerhöchster Zufriedenheit zur Belohnung 50 Meifsnische Gülden und 1 Fafs Rheinischen Wein.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 14. August. Das musikalische Leben der letzten Wochen beschränkte sich auf die beiden Opern. Es war ja vielgestaltig genug, aber doch nicht bedeutsam. Neue Namen in Menge, aber recht wenige, die etwas bedeuten. Unter bekannten Opern auch eine neue, die jedoch nach wenigen Atemzügen wieder verschied. — Die königliche Oper brachte *Aubers* »Stumme«, die jüngst in den beiden Hauptrollen nicht besonders glücklich besetzt war, mit zwei neuen Kräften. Doch der neue Masaniello, Herr *Sommer*, ist nicht eigentlich ein Held und wäre trotz seiner glänzenden Stimmmittel der Rolle wahrscheinlich auch verschuldet geblieben, wenn ihn nicht Heiserkeit an der Entfaltung seines grofsen Tones verhindert hätte. Die Titelheldin war zwar wiederum einer Tänzerin anvertraut worden, aber einer darstellerisch begabten, Fräulein *Lucia*, die nicht lediglich tänzelte und lächelte, sondern sich eines ausdrucksvollen Spieles befleifsigte, dem allerdings etwas Wesentliches, ein belebtes Antlitz fehlte. — Ein neues jugendliches Mitglied der königlichen Oper begann seine Laufbahn mit der Mascagnischen Santuzza. Fräulein *Destinn* war für diese Rolle sorgfältig vorbereitet und »sie liegt ihr«, wie es in der Theatersprache heifst. So fand sie sich denn recht geschickt mit dieser Aufgabe ab. Als sie dann aber bald darauf auch die Valentine aus den »Hugenotten« sang, fand man doch, dafs ihre Darbietungen auf einen Leisten geschlagen sind. Da merkte man auch, dafs die Stimme nicht vornehm klingt und dafs Darstellung wie Gesang an Einförmigkeit leiden. Talent hat die jugendliche Sängerin ohne Frage; ob es für die Forderungen einer ersten Oper ausreicht, ist freilich noch

nicht zu sagen. — In voller, üppiger Blüte aber steht jetzt das Talent der Frau *Schumann-Heink*, welche nunmehr als Mitglied in unser königliches Institut eingetreten ist. Leider wird sie bald den mit Amerika schon früher abgeschlossenen Verträgen folgen müssen und uns lange entzogen sein, so dafs wir an ihrer »Ortrud« und »Fides« nur noch einige Mal uns erfreuen können. Gröfser fast noch ist sie in den komischen Rollen, die man so selten mit wirklicher, so herzerfrischender Komik ausgeführt sieht, wie sie die »Irmentraut« (Waffenschmied) und »Pamela« (Fra Diavolo) auszuführen versteht. Volle Schönheit des Tones, Kunst des Vortrags, Innerlichkeit und lebendiges Spiel finden sich bei ihr vereinigt. — Eine Aufführung des »Tannhäuser« war an sich ziemlich mäfsig, denn es wirkten zum Teil fremde, nicht ausreichende Kräfte mit. Aber wichtig war sie als vierhundertste Wiedergabe des Werkes, das am 7. Januar 1856 zum erstenmale auf der Berliner Opernbühne erschien.

Im »Theater des Westens« hatte auch die zweite Neuheit dieses Sommers kein Glück. Als *Pierantonio Tosca* vor mehreren Jahren hier seine Oper »A Santa Lucia« aufführen liefs, war es nicht nur die hochbegabte *Bellincioni*, welche ihr den entschiedenen Erfolg bereitete; sie besafs in sich Vorzüge. Nun brachte derselbe Tonsetzer »Pergolesi«, ein vieraktiges »lyrisches Drama« auf die Szene. Ja, es ist sehr lyrisch, dieses Drama! Der Text von *Eugenio Checchi* reiht verschiedene Szenen gewöhnlichen Inhalts aneinander, die in engerer oder weiterer Beziehung zu dem Komponisten *G. B. Pergolesi* stehen, der von 1710 bis 1736 lebte, dessen Oper »La serva padrona« seiner Zeit berühmt war, und dessen »Stabat mater« man noch heute hören kann. Er liebt eine hohe Dame, soll sie aber nicht besitzen u. s. w. Kloster und gebrochenes Herz auf der einen, Verzweiflung und Tod auf der andern Seite. — Dafs man immer noch meint, mit solchen abgebrauchten Dingen dem Publikum unsrer Tage kommen zu können! — Die Musik besteht aus bekannten und wenig ansprechenden italienischen Phrasen. Meist ist sie einförmig, und über die Anläufe zu festen Gestaltungen kommt sie nicht. Es fehlt ihr der bestimmte Ausdruck bei den Gestalten, die allerdings kaum mehr als Schemen sind. In einigen Chorsätzen erreicht *Tosca* eine gewisse mittlere Höhe. — Die Darsteller hätten freilich noch bessere Leistungen bieten können. Das Werk würden sie dadurch indes nicht über dem Wasser haben erhalten können, in dem es nun versank. Herr *Bötel* sang zur Freude eines grofsen Auditoriums sehr laut und sehr hoch. Dafs es auch sehr unrein war, störte — so mufs man doch annehmen — seine Verehrer nicht. Als »Postillon«, als »Stradella«, als »Georg Brown« trat er vor dicht besetztem Hause auf. Ihm folgte als Gast Herr *d'Andrade*, der zur Abwechselung einmal wieder italienisch sang und zwar zunächst den »Don Juan« als Antrittsrolle, dem dann »Rigoletto« folgen sollte, aber nur zum Teil folgte. Der portugiesische Sänger war nämlich so heiser, dafs nach dem ersten Akte Herr *v. Lauppert* die Rolle ihm abnehmen und zu Ende führen mufste. Das Auditorium durfte mit dem Tausche recht zufrieden sein. Rud. Fiege.

Erfurt, Juli 1898. Als trefflicher Chorleiter steht der neue »Soller«-Dirigent, Herr Musikdirektor *Zuschneid*, im Vordergrunde des Interesses. Von ungewöhnlicher Energie und Arbeitskraft, hat Herr *Zuschneid* seit seinem 1. Auftreten hier eine glänzende Reihe musikalischer Erfolge zu verzeichnen, die dem unbefangenen Beurteiler volle Anerkennung abnötigen müssen. Mit denjenigen »Neuen«, an welchen das Interesse nur zu bald erblafst, hat Herr *Zuschneid* durchaus nichts gemein. Im Gegenteil, er entwickelt je länger je mehr immer neue Seiten seiner gediegenen Bildung und seiner aufserordentlichen Thatkraft. Im »Soller« brachte er *Bruchs* »Odysseus« (Titelpartie: der treffliche Baritonist *Büttner*-Koburg) zu tadelloser Aufführung. Die Chöre erklangen überaus sympathisch und edel; die Einzelstimmen verschmolzen sich zu einem von Wohllaut durchsättigten, fein abgerundeten Ganzen. Gutes Unisono-Singen ist mitunter gar nicht so leicht. Darauf hat der Dirigent besonders bei Meister *Bruch* den Finger zu legen. Angenehm überrascht waren wir besonders von der Klangschönheit und Weichheit der Frauenstimmen, die auch nummerisch erklecklich gewachsen sind. — Nachhaltigen, tiefen Eindruck erzielte Herr *Zuschneid* auch mit *Liszt's* gewaltiger Dante-Sinfonie (zwecks würdiger Aufführung war das Orchester wesentlich verstärkt worden) und *Brahms'* Requiem. Letzteres Werk wurde — und das war ihm gewifs nicht zum Nachteile — im Gotteshause aufgeführt, da es hierorts noch an einem der Neuzeit entsprechenden Konzerthause fehlt. Die Konzerthausfrage ist hier nachgerade eine brennende geworden, und allem Anscheine nach dürfte die Realisierung des Planes in nicht zu weiter Ferne liegen. Die aus den Vorständen der interessierten Musik-, bezw. Gesangvereine, Fachmännern und Kunstfreunden etc. gebildete Kommission hat bis dato eine erfreuliche Rührigkeit entwickelt und bietet in ihrer Zusammensetzung die Garantie für die energische Weiterverfolgung des Projekts. Das nebenher! — Chor und Orchester hatten zwecks Aufführung des herrlichen deutschen Totenopfers im Altarraume der Barfüfserkirche Aufstellung genommen, da der Chorraum nicht genügend grofs ist, resp. dem Dirigenten das Zusammenfassen des Vokal- unff Instrumentalkörpers zu sehr erschwert. Das Experiment war trefflich geglückt. Der Bedeutung des hohen Festes (Karfreitag) einigermafsen gerecht zu werden, stand im Programm vor dem Requiem die Sopran-Arie: »Aus Liebe will mein Heiland sterben« (mit obligater Flöte) und der Chorsatz: »Wenn ich einmal soll scheiden« — aus *Bachs* Matthäuspassion. *Brahms'* hehre Schöpfung packte gewaltig. Die scheinbar belanglosen Details wurden von Herrn *Zuschneid* aufs feinste herausgearbeitet, die zahlreichen Schwierigkeiten vom Chore schier spielend überwunden. Auch die solistischen Kräfte, Frl. *Marie Rost*-Berlin (Sopran) und Herr *Ad. Stammer*-Oldenburg (Bariton) führten ihre Aufgaben vorzüglich durch. — Mit dem Männergesangvereine brachte Herr *Zuschneid* an gröfseren Werken (für Soli, Männerchor und Orchester) heraus: *Brahms:* Rhapsodie (mit Altsolo: Frl. *Woltereck*-Hannover), *Hiller:* Ostermorgen und *Gouvy*, Frühlings Erwachen (in beiden vertrat die Sopranpartie Frl. *Gerstäcker*-Hannover), *Schulz:* Prinzefs Ilse (Sopransolo: Frl. *Finster*-hier, Schülerin des Dirigenten), endlich *Bruch:* Normannenzug (Baritonsolo bei dem Meistersänger *Büttner*-Koburg), von denen besonders das erste und die beiden letzteren ausgezeichnet gelangen. — Vom »Arion« (Stadtmusikdirektor *Rudolph*) hörten wir u. a. zu unsrer Freude die *Umlauft*'sche Komposition des *Scheffel*'schen Nordmännerliedes. Was lag näher als ein Vergleich zwischen *Bruch's* und *Umlauft's* Auffassung des gewaltigen poetischen Vorwurfs, resp. zwischen der Eigenart der beiden anerkannt hervorragenden Tonsetzer? So viel ist gewifs: der jüngere behauptet sich neben dem älteren Meister mit allen Ehren. — Seit Jahren pflegt der »Arion« am Bufstage sein Können in den Dienst der öffentlichen Wohlthätigkeit zu stellen. In seinem heurigen Kirchenkonzerte hatte er sich der wertvollen Unterstützung des Kantors Herrn *Hugo Möller* zu erfreuen, der sich als ausgezeichneter Orgelspieler erwies sowohl mit dem stilgerechten Vortrage des melismenreichen *Bach*'schen Choraltrios: »O Mensch, bewein' dein' Sünde grofs« —, wie mit der brillanten fünfstimmigen Fuge in cis von *Joseph Rheinberger*, die eine souveräne Beherrschuug der Technik zur Voraussetzung hat, wenn anders sie wirken soll. Herr Musikdirektor *Rudolph*, dessen Violinspiel wir lange nicht mehr gehört, entzückte durch den warmbeseelten Vortrag eines innigen Andante von *Scharwenka*. — Der bisherige Leiter des Lehrergesangvereins, Organist *Teichfischer*, legte Neujahr wegen Überlastung freiwillig nieder. An seine Stelle trat Herr Musikdirektor *Zuschneid*. An gröfseren Chorwerken spendete der Lehrergesangverein in einem Konzerte zum Besten des Thüringer Feierabendhauses für Lehrerinnen in durchweg gediegener Aufführung: *M. Clarus*, des hochbegabten Braunschweiger Hofkapellmeisters »Wacht vor Samoa«, ein markiges Werk (Inhalt: Verherrlichung deutscher Seemannstreue), das besonders in der Tonmalerei kaum überboten werden dürfte, (cf. Wellenspiel, Sturm, Katastrophe!), ferner *Goldmarks* in süfsem Wohllaut schwelgendes »Frühlingsnetz« (mit Klavier und 4 Hörnern), endlich *Reinhold Becker's* hochpoetische, stimmungsvolle Komposition »Waldmorgen«. — Die seit Jahren erfolgreich betriebene *Händel*-Propaganda, (wir dürfen wohl so sagen) für welche wir unserm hochverehrten Lehrer, Herrn Kapellmeister *Fritz Vollbach*-Mainz, der neben dem hochverdienten *Chrysander* als der ersten einer, glühender Begeisterung voll, mit Schrift und musikalischer That für die edle Sache eingetreten, zu grofsem Danke verpflichtet

sind, hat auch bei uns nicht vergeblich angepocht. Der Musikverein Dir.: Musikdirektor *Hans Rosenmeyer)* brachte u. a. als Novität, d. i. in dem eben angedeuteten Sinne, des Grofsmeisters »*Acis* und *Galathea*« zu gelungener Aufführung. Wir meinen, mit der Rückkehr zu den kerngesunden *Händel*'schen Werken kann der modernen, oft in der Irre schweifenden Geschmacksrichtung wieder frischer, kräftiger Lebenssaft zugeführt werden. Darum vivant sequentes!

—r.

Die 34. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins in Mainz, 25.—28. Juni 1898.

II.

Die Aufführung der Legende »Faust's Verdammnis« von *Berlioz* veranlafst uns noch zu folgenden Ausführungen:

Die Dichtung zu Faust's Verdammnis hatte *Berlioz* in Paris angefangen, sie wurde auf der Reise in Österreich und Ungarn vollendet, und dann die Komposition sofort begonnen. Zunächst der Monolog Fausts, die Introduktion des ersten Teils, die Szenen des Mephistopheles, Rakoczy-Marsch, die Apotheose Margarethens, der Studentenchor, das Terzett Fausts, Gretchens und Mephistos.

Erst viele Jahre später ging *Berlioz* an die weitere Ausarbeitung seines »Faust«. Er hat selbst in sehr ergötzlicher Weise berichtet, wie er am Faust arbeitete. Kaum hatte er die Grenze überschritten und sich in seiner alten Postkutsche zurecht gesetzt, so begann auch schon das Dichten. Er schrieb die Verse nieder so wie ihm die musikalischen Gedanken kamen, und entwickelte dabei eine Leichtigkeit, die er sonst selten an den Tag gelegt hatte. Er arbeitete überall, im Postwagen, in der Eisenbahn, auf dem Dampfschiffe, selbst in den Städten, in denen er Konzerte gab. So schrieb er die Einleitung in einem Wirtshause zu Passau, anderes zu Wien, wo er auch die glänzende Instrumentierung des Rakoczy-Marsches vornahm, mit der er nachher in Pest die feurigen Magyaren entzückte und begeisterte. Anderes entstand wiederum in Prag, wo er einmal mitten in der Nacht aufstand, um die Melodie des Einzelchores niederzuschreiben, die er sonst zu verpassen fürchtete, in Breslau und endlich in Rouen, wo er sich auf der Rückreise beim Baron Mantville aufhielt, das grofse Terzett von Faust, Mephisto und Gretchen. Der Rest, schreibt er, »ist zu Paris geschrieben worden, bald in meiner Wohnung, bald im Kaffeehaus, im Tuileriengarten, ja sogar auf einem Prellsteine des Boulevard du Temple. Ich suchte nicht nach Gedanken, sondern liefs sie an mich herantreten, und sie stellten sich manchmal in einer ganz unvorhergesehenen Reihenfolge ein.« Vollendet wurde das Werk in Paris. *Berlioz* hatte einen Auszug davon an Goethe geschickt. Als *Ferdinand Hiller* sich bei *Eckermann* nach dem Schicksale desselben erkundigte, erhielt er von letzterem folgende Antwort: Die Musik Ihres Freundes zu Faust kam bald nach Ihrem Briefe an. Goethe zeigte mir gleich das Heft und suchte die Noten mit den Augen zu lesen. Er hatte den lebhaftesten Wunsch, es vorgetragen zu hören. Ein sehr schön geschriebener Brief des Herrn *Berlioz* war beigelegt, den Goethe mir gleichfalls zu lesen gab, und dessen gebildeter, höchst zarter Ton uns gemeinschaftlich Freude machte. Er wird Herrn *Berlioz* gewifs antworten, wenn er es nicht schon gethan hat.« — *Berlioz* hat die zugesagte Antwort Goethes niemals erhalten. Die Erklärung hiervon liegt in folgendem: Goethe hatte die *Berlioz*'sche Partitur an seinen musikalischen Freund und Berater *Zelter* mit der Bitte geschickt, »ihn über die im Anschauen so wunderlichen Notenfiguren nach seiner Weise zu beruhigen.« — *Zelter* entsprach dieser Bitte in folgendem Schreiben: »Gewisse Leute können ihre Geistesgegenwart und ihren Anteil nur durch lautes Husten, Schnauben, Krächzen und Ausspeien zu verstehen geben; von diesen einer scheint Herr *Hektor Berlioz* zu sein. Der Schwefelgeruch des Mephisto zieht ihn an, nun mufs er niesen und prusten, dafs sich alle Instrumente im Orchester regen und spucken — nur am Faust rührt sich kein Haar!« — Goethe scheint auf Grund dieser, von sehr derber Einseitigkeit zeugenden Auskunft seines Freundes, der ihm in musikalischen Dingen eine Autorität war, es für das Geratenste gehalten zu haben, die Antwort an *Berlioz* zu unterlassen.

Und doch, welch beredte Sprache spricht gerade dieses Orchester! Man kann kühn behaupten, dafs es aufser *Beethoven* wohl noch nie einen Komponisten gegeben hat, der so mit der Natur aller Klänge vertraut, mit dem Orchester so verwachsen war, und so völlig die Sprache der Instrumente zu seiner eigenen gemacht hat, wie *Berlioz*. Darum bedarf er auch nichts als Töne, um alle Leidenschaften zu malen, alle Schrecken in der Seele wachzurufen, Irdisches, Göttliches und Dämonisches zu schildern.

Louise Pohl.

Leipzig. Dr. *Paul Klengel* in Leipzig ist zum Dirigenten des Männergesangvereins »Deutscher Liederkranz«, in New-York, der bis vor kurzem unter Leitung *Heinrich Zöllners* stand, gewählt worden und wird dem Rufe folgen.

— Sehr musikalisch scheint der Landgraf Alexander Friedrich von Hessen zu sein; In einem Wohlthätigkeitskonzert in Bad Neuenahr spielte er eine Romanze für Violine mit Orchesterbegleitung von *Svendsen*, und es kam eine Sinfonie (nach dem Quartett op. 95) von *Beethoven*, von ihm bearbeitet und orchestriert, ferner vier Kanons für 2 Singstimmen, von ihm komponiert, im genannten Konzerte zur Aufführung. Den Schlufs des Konzertes bildete das Vorspiel zum Märchen »Rhodopris« von unserm Mitarbeiter Kapellmeister *Göpfart*.

Wien. Dr. *Hanslick* ist als Professor der Musik an der Universität in den Ruhestand getreten. An seine Stelle tritt *Guido Adler*, bis jetzt in Prag.

— In Erfurt wurde am 3. Juli eine neue Orgel, erbaut von Walcker & Comp. in Ludwigsburg, eingeweiht, über die man des Lobes voll ist. Das Hauptwerk hat 18, das II. Manual 14, das III. Manual 15, das Pedal 14 Stimmen. Eine Anzahl Nebenzüge gestatten noch viele Klangcombinationen. Bei der Einweihung spielte der Erfurter Organist *Gebauer* u. a. Phantasie und Fuge von *Liszt* und erzielte damit grofsen Erfolg.

— In Koburg hat das Haus, in welchem *Lortzing* einst wohnte (Gerbergasse 6), die Inschrift erhalten: »Hier wohnte im Jahre 1813 mit seinen Eltern *Albert Lortzing*, der vaterländische Komponist.« — Unter dem verstorbenen Herzog Ernst II. wurden selten *Lortzing*'sche Opern in Koburg aufgeführt. Man sagte, der Herzog habe dem Komponisten des »Zar und Zimmermann« eine freimütige Äufserung über eine seiner Kompositionen nicht verzeihen können.

Besprechungen.

»Wenn Könige bauen, haben die Kärrner zu thun.« Kärrnerarbeit bieten die folgenden Stücke, aber eine solche, deren Berechtigung und Bedeutung nicht zu bezweifeln ist.

1. **Bach, J. S.**: 3 Ouverturen (oder besser Suiten) für Klavier zu 2 Händen, bearbeitet von *G. Martucci*. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der Bearbeiter ist bestrebt, dem Orchesterklang durch Vollgriffigkeit gerecht zu werden: dadurch ist aber sein Werk nur für virtuose Spieler, die über grofse Handspannung verfügen und im polyphonen Spiel sehr geübt sind, zugänglich. Solchen seien die Bearbeitungen warm empfohlen.

2. **Palestrina**: Dies sanctificatus, für den heutigen Chorgebrauch eingerichtet von *F. X. Haberl*. Ebenda.

Die herrliche Motette, ursprünglich g-myxolydisch, ist durchweg vierstimmig für Chor und Soli geschrieben. Der Bearbeiter hat an die Stelle der auf der 2. 3. und 4. Linie stehenden C-schlüssel den Violin- resp. den Bafsschlüssel gesetzt, ferner das ganze Stück einen Ton tiefer transponiert, so dafs es jetzt in f-myxolydisch steht. Da wo sich der Herausgeber chromatische Veränderungen durch die ausführenden Sänger denkt, hat er betreffende Andeutungen gemacht. Dem lateinischen Texte ist eine, aber nur den Inhalt wiedergebende, nicht den Noten untergelegte Übersetzung bei-

gegeben. Die Ausführung der Motette ist schon mittleren Chören möglich.

2b. **Palestrina:** Oquantus luctus., bearbeitet von *Mich. Haller.* Ebenda.

Die Ausführung dieser ebenfalls vierstimmigen Motette ist etwas schwieriger als die der vorigen, die Transposition (äolisch) erfolgte eine kleine Terz aufwärts. Vielleicht wäre es gut gewesen, wenn der Herausgeber auch die grofsen Notenwerte gewandelt und für das moderne Auge »lesensleichter« gemacht hätte.

3. **Mendelssohn:** Ausgewählte Stücke, für Klavier bearbeitet von *Robert von Keudell.* Ebenda.

Vor uns liegt Allegro F-moll aus dem sechsten Streichquartett op. 80. »Wenn wir sagen: die Bearbeitung spielt sich auf dem Klaviere wie eine für dasselbe geschriebene Originalkomposition«, so glauben wir die Güte des Klaviersatzes genügend hervorzuheben. Auch mittlere Spieler können zugreifen.

4. **Germer:** Instruktive Sammlungen für Klavier. Ebenda.

Auf dieses hervorragende Studienwerk ist in dieser Zeitschrift schon geziemend hingewiesen worden. Klavierlehrer thun wohl, sich *Germers* Führung anzuvertrauen; er sieht darauf, dafs der »Stoff« nicht zu trocken ist, wofür schon reizende Stücke von *Fielitz*, *Förster*, *Haller* und *Henselt* sorgen.

5. **Weber:** »Unbefangenheit« und »Meine Lieder, meine Sänge«. Nach der Orchesterbearbeitung von *Mottl* mit Klavierbegleitung eingerichtet von *Ph. Scharwenka.* Ebenda.

Offen gestanden: »Dunkel ist der Rede Sinn«. Es giebt doch eine Originalbegleitung von *Weber*, wozu also eine Bearbeitung einer Bearbeitung? Nun kommt wahrscheinlich wieder ein anderer und orchestriert »nach *Scharwenka*« und so fort. Soll aber das Wichtigste an der vorliegenden Arbeit die Angabe der Stichwörter für Eintritt der einzelnen Orchesterstimmen sein, so hätte der Titel der Werke anders lauten müssen. Also Sänger, die mit *Mottl*'scher Orchesterbegleitung singen wollen, mögen diese Ausgabe benutzen.

6. **Beethoven:** »Marche Militaire« für 2 Klaviere bearbeitet von *Henry Frène.* Paris, Alphonse Leduc. Leipzig, Breitkopf & Härtel

Bei dem Mangel an Kompositionen für 2 Klaviere wird man gern zu der vorliegenden Bearbeitung greifen, zumal sie unschwer zu bewältigen ist.

7. **Haydn, Jos.:** II. Sinfonie. D-dur. Für 4 Violinen und Klavier bearbeitet von *W. Köhler*-Wümbach. Quedlinburg, Vieweg. Part. 4,50 M. Jede Violinst. 1 M.

Violinlehrer in Konservatorien und in Seminarien seien auf die vorliegende fachmännische Bearbeitung aufmerksam gemacht. Die Schüler können durch dieselbe und ähnliche in die klassische Sinfonie-Litteratur eingeführt werden und die Anstaltsaufführungen einen wesentlichen Reiz erhalten.

8. **Schulbüchlein:** Dreiunddreifsig Choralmelodien zum Gebrauche in den Seminaren und Schulen. Berlin, Mittler & Sohn. Preis 30 Pf.

Das Büchlein enthält 33 Choralmelodien, die durch ganz Deutschland in der gegebenen Fassung gesungen werden. Die beigefügten Texte, sowie das gewählte Taschenformat machen es für den Gebrauch bei christlichen Festversammlungen recht geschickt. Seminare und Schulen, die nicht an ein bestimmtes Landesmelodieenbuch gebunden sind, werden es gleichfalls mit Nutzen gebrauchen. Preufsische Seminare können es auf jeden Fall einführen, da es die 30 durch Ministerial-Erlafs vom 12. Juli 1897 in den preufs. evangel. Schullehrerseminaren eingeführten Choralmelodieen in strengem Anschlufs an das Melodieenbuch zu dem evangelischen Militärgesangbuch enthält.

Aufser obigen Bearbeitungen liegen uns noch folgende Originalkompositionen vor:

Stern, Theophil: Sammlung von 50 Vor- und Nachspielen. Preis 3 M. Leipzig, Gebr. Hug.

Die Stücke sind in den gebräuchlichsten Tonarten komponiert, mit Ausschlufs der alten Kirchentonarten. Sie sind kurz und leicht spielbar. Abgesehen von einigen hübschen Imitationen weisen sie keine besonderen kontrapunktischen Künste auf. Sie können Spielern, die nicht auf strenge Kirchlichkeit ihres Spieles halten, empfohlen werden.

Hesse, Carl: Op. 21. Vater unser. Religiöses Stimmungsbild für Orgel. Preis 1,20 M. Ebenda.

Das mit allen Registrier-Finessen gedachte Stück wird auf guten, gröfsern Orgeln sehr gute Klangwirkungen erzielen, auch von schwächeren Spielern kann es schon beherrscht werden. An eine bestimmte Form schliefst sich die Komposition nicht an, zeigt vielmehr einen improvisatorischen Charakter, doch ist die Stimmung eine durchaus einheitliche.

Cursch-Bühren: Op. 157. Zwei Stücke für Violine mit Begleitung von Harmonium oder Orgel. — à 1,50 M. Ebenda.

Beide Stücke, Melodie resp. Largo genannt, sind dankbare, leicht ausführbare Vortragsstücke. Sie gehen nicht über das zweigestrichene h hinaus, »Melodie« vermeidet Doppelgriffe ganz, »Largo« wendet sie nur an einigen Stellen in leichter Ausführbarkeit an. Auch die Orgelstimme ist leicht zu spielen. Das Largo ist noch für Streichquartett (Violine I, Violine II, Bratsche, Violoncell und Kontrabafs mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums ad libitum) erschienen und in diesem Gewande gleich empfehlenswert.

Bruch, Wilh.: Drei leichte Stücke für Violine mit Klavierbegleitung. (Barcarolle, Capriccio, Tarantella). Preis jeder Nummer 1 M.

Drei einfache, Schwierigkeiten möglichst vermeidende hübsche Vortragsstücke.

Wermann, Oskar: Op. 116. Messe für Männerchor und Solostimmen. Part. 4 M, Stimmen à 1 M. Ebenda.

Der fleifsige Komponist bietet hier hochstrebenden Männerchören ein vortreffliches Werk. Das »Kyrie« beginnt in C-moll, Solostimmen übernehmen dann das »Christe eleison« (C-dur). Mit dem erweiterten Anfangssatze schliefst der Chor die Nummer, C-moll mit sehr schönem Durschlufs, so die Gewifsheit der Erfüllung andeutend. Das Gloria, F-dur mit B-dur-Mittelsatz, letzerer für Soloquartett, wirkt durch grofse Frische. Grofse Anforderungen stellt das Credo (Asdur) an den Chor, doch hält es sich dafür auch auf respektabler Höhe. Das kurze Sanctus (E-dur) ist im »Pleni sunt« frisch und gesund. Von einem guten Soloquartett vorgetragen, mufs das Benedictus sehr vorteilhaft wirken, sein Abschlufs durch den Schlufschorsatz aus dem Sanctus ist vortrefflich. Das Agnus Dei gehört mit zu den interessantesten Nummern. Mit »schmerzlichen« Dissonanzen beginnend, wird es im »dona pacem« voller Weichheit. Durch das alternierende Singen von Chor und Soloquartett erhält das Werk einen höchst interessanten und wirkungsvollen Abschlufs. H. W.

Briefkasten.

Frau Johanna L. in B. Danke.

Herrn V. in Schn. Papierkorb.

Herrn T. in E. Ihr Bericht kommt leider zu spät.

Dr. A. S. in R. Sehr schön, dafs Sie nun ein Thüringer werden. Bitte, senden Sie das Versprochene.

Herrn Secr. T. in Berlin. Wir haben uns sehr über das Berliner Sommertheaterpublikum gewundert. *Bötel* sang z. B. den Postillon »unter aller Würde«, mit denkbar schlechtester Vokalisation, unreiner Intonation und zum Teil arg verschriener Stimme — und das Publikum klatschte tosend Beifall, namentlich nach dem eingelegten Liede von Abt, das wir so schlecht noch niemals gehört haben, obwohl wir es von sehr mäfsigen Dilettanten schon über uns haben ergehen lassen müssen.

Berichtigung.

In der Anmerkung auf S. 115 des vorigen Heftes Zeile 8 von oben mufs es heifsen: glaubte — nicht: glaube. In Zeile 18 mufs vor »der« ein Komma stehen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Blätter für Haus- und Kirchenmusik

II. Jahrgang. 1898.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 10.
Ausgegeben am 1. Oktober 1898.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Die Aufgabe der Kirchenchöre.

Von Pfarrer **M. Laue,** Düren.

Die Anregung zu den nachfolgenden Bemerkungen hat mir die 12. Jahresversammlung des »Rhein. Kirchengesang-Vereins« zu Wesel am 10. und 11. Juli cr. gegeben! Bot die Stadt mit ihrer unvergleichlich schönen Willibrod-Kirche, bot die Gemeinde mit ihrem regen kirchlichen und musikalischen Interesse dem Feste einen besonders schönen Rahmen, so empfing dasselbe durch die Ansprachen hervorragender Fachmänner besondere Bedeutung und damit ein über die Grenzen der Provinz hinausgreifendes Interesse. Ich beziehe mich im folgenden namentlich auf die am Festabend gehaltene Ansprache des Herrn Konsistorialrats Professor Dr. *Sachsse* aus Bonn, sowie auf Gedanken, welche im Laufe der Verhandlungen von dem zeit. Vorsitzenden des Vereins, Herrn Pfarrer *Brüggemann* in Kettwig a. Ruhr ausgesprochen wurden. Herr Professor *Sachsse* (dessen Vortrag dem Druck übergeben und in der homiletischen Zeitschrift: »Halte was du hast« erscheinen wird) hatte sich ein für unsere Verhältnisse noch immer zeitgemäfses Thema gewählt, nämlich: »Was kann zur Verbesserung unseres Gemeindegesangs geschehen!« Es ist ein thatsächlich noch zeitgemäfses Thema! Man hat im Osten keine Ahnung, wie stellenweise bei uns in der Kirche gesungen wird — wie langsam, wie schleppend, wie verständnislos! Die alten Unarten der Reformierten sind noch nicht überwunden, und die Versuche der Organisten, Wandel zu schaffen, scheitern an dem Widerstand der Gemeinden. Dazu kommt, dafs mit der Einführung des neuen »Gesangbuchs für Rheinland und Westfalen« eine ganze Reihe von nicht unwesentlichen Änderungen in den Melodieen eingeführt worden sind — oder besser eingeführt werden sollen. Die Gemeinden sträuben sich dagegen, ebenso wie gegen den rhythmischen Gesang, und es ist oft komisch, den Kampf zu beobachten, welchen der Organist mit der Gemeinde in ihren musikalisch-konservativen Elementen kämpft. Der Unterliegende ist meist der Organist oder vielmehr er als der Vernünftige mufs nachgeben, weil sonst ein Tonwirrwarr zu stande kommen würde, der einen zur Verzweiflung bringen könnte! Das Lied »Fahre fort« lasse ich vorläufig gar nicht singen, denn die abgeschafften Schleifer zu Anfang dünken vielen so unaussprechlich schön, dafs sie nicht davon lassen mögen! Nun — das sind Übergangszeiten und in dieser Beziehung wird ja die Schule Wandel schaffen! Ein anderes ist bedenklicher. Eine sorgfältig veranstaltete Umfrage hat ergeben, dafs von den 120 Melodieen des Gesangbuchs in ländlichen Gemeinden nur etwa 30—36, in städtischen höchstens 50 bekannt sind und gesungen werden. 70 sind unbekannt, darunter eine ganze Reihe der herrlichsten Sangweisen. Dazu rechne ich Lieder, die unseren grofsen Festen ihr charakteristisches Gepräge geben könnten, wie z. B. das Weihnachtslied: »Gelobet seist du Jesus Christ,

dafs du Mensch geboren bist«, oder das Osterlied: »Erschienen ist der herrlich Tag.« Grade für das Osterfest darf ich es als ziemlich allgemeinen Mifsstand bezeichnen, dafs keins der alten Osterlieder in den Gemeinden gesungen und dafs so die Osterstimmung durch eigenartigen Ostergesang nicht geweckt wird.

Es ist natürlich, dafs dieser Zustand längst die Frage zu einer brennenden gemacht: »Wie erziehen wir unsere Gemeinden zu singenden Gemeinden, wie führen wir die Schätze unserer Kirchen-Melodieen in sie ein!«? Der Anregung Professor *Spittas* in Strafsburg ist — irre ich nicht — die Bildung von Knabenchören zu danken, die an einzelnen Orten (wie in Bonn) den Gemeindegesang führen; denn dafs der Organist allein, und hätte er die beste Orgel, nicht fertig werden kann, ist doch eine allgemeine Erfahrung geworden. Aber was die Knabenchöre betrifft, so stöfst ihre Gründung schon an vielen Orten auf Schwierigkeiten. In der Gemeinde des Schreibers liegt die Sache so, dafs der Kindergottesdienst aus lokalen Gründen zum Teil mit dem Hauptgottesdienst zusammenfällt und dafs die Schaar derjenigen Kinder, welche aus den höheren Klassen zu obigem Zweck zusammenzubringen wäre, also derjenigen, welche so wie so den Hauptgottesdienst besuchen, nicht grofs genug ist. Nun hat Professor *Sachsse* in dem oben genannten Vortrag es als eine der Hauptaufgaben der Kirchenchöre bezeichnet, den Gemeindegesang zu heben. Die Aufgabe der Kirchenchöre erschöpft sich nicht darin, dafs sie den Kunstgesang pflegen und dem Gottesdienst erhöhten Schwung verleihen, ihre Aufgabe ist viel allgemeiner, sie richtet sich auf die ganze gesangliche Seite des Gottesdienstes. Der Herr Professor begründete dies aus der geschichtlichen Entstehung der Kirchenchöre, die zu dem Zwecke entstanden seien, die seit Luthers Zeit singende Gemeinde zu führen. Die berühmte Torgauer »Kantoreigesellschaft« vom Jahre 1530, die aus Bürgern bestand, die »freiwillig und unentgeltlich« die Gesänge beim Gottesdienst ausführten, lehrt die Gemeinde singen und leitet den Gemeindegesang; denn die Orgel wird ursprünglich nur zu Vor- und Nachspielen, aber nie zur Begleitung benutzt. So hat neuerdings auch der von Dr. *J. P. Lange* im Jahre 1843 in Zürich gegründete Kirchengesangverein es ausdrücklich als sein Ziel ausgesprochen, dafs er nicht blofs »durch den Vortrag höherer Kirchengesänge den Gottesdienst bereichern, sondern dafs er den allgemeinen Choralgesang durch geförderte Teilnahme heben wolle«! — Es scheint mir, als ob diese in der Geschichte der Kirchengesangvereine begründete Auffassung viel zu wenig oder überhaupt gar nicht recht erkannt resp. mit ihr genug Ernst gemacht wird. Es mag nicht so sehr an den Chorleitern liegen, denen solche Gedanken gewifs oft gekommen sind, — aber an den Chormitgliedern! Es gehört ideale, es gehört christliche Gesinnung dazu und nicht nur musikalisches Interesse, um ein treues Mitglied eines Kirchenchors zu sein. Wie viele Mitglieder hält in der That nur oder doch mehr das letztere mit dem Chor verbunden! Man würde sie möglicherweise verjagen, wollte man einen Teil der Übungsstunde mit der Einübung von Choralmelodieen verbringen! Und doch mufs es geschehen, weil es der beste, ja einzige Weg ist, den Gemeindegesang zu heben! Der Kirchenchor soll der Gemeinde Choräle in mustergiltiger Weise vorsingen, er soll unbekannte Melodieen ihr zum bleibenden Eigentum schenken helfen, er soll Rhythmus und Tempo, wie es dem Charakter der Melodie und des Liedes entspricht, der Gemeinde angeben, ich möchte sagen »vormachen.«

Das stellt uns — ich kenne die Verhältnisse des Ostens nicht — thatsächlich neue grofse Aufgaben. Das drängt dazu, dafs in womöglich allen Gemeinden Kirchenchöre gegründet werden, d. h. dafs die sangeslustigen Gemeindeglieder sich unter fachkundiger Leitung zu regelmäfsigen Übungen zusammenthun. Von den ca. 700 Gemeinden der Rheinprovinz haben nur 150 Kirchenchöre. Das Beispiel mancher kleinen unscheinbaren Diaspora- oder Bauerngemeinde zeigt aber, dafs auch unter schwierigen und ungünstigen Verhältnissen sich »Chöre« — ich rede absichtlich nicht von »Vereinen«, damit nicht gleich der Gedanke an Beiträge und an Vergnügungen dabei aufsteige — gründen und halten lassen.

Das fordert, dafs thatsächlich die Chöre dem Choral ihre Aufmerksamkeit und ihren Eifer zunächst zuwenden und zwar in jeder Übungsstunde, sei es, dafs unbekannte Melodieen eingeübt, sei es, dafs bekannte durchgesungen werden! Wo die Gemeinde, wie es allerorten sein sollte, die Responsorien in der Liturgie singt, soll der Chor auch diese singen lernen, um so die Gemeinde anzuleiten, sie richtig zu singen. Das »Heilig heilig etc.« habe ich so oft falsch singen hören, — ich bekam den Eindruck, die meisten haben keine Ahnung, in welchem Rhythmus es gesungen werden mufs, — dafs ich sagen darf, — hier eröffnet sich für den Chor eine unumgängliche Aufgabe, die er lösen mufs, wenn anders er ein Kirchenchor sein will! —

Das alles wird den Chor aber nicht von den bisherigen Aufgaben ablenken, sondern im Gegenteil, ihn vorbereiten und schulen, dieselben in ganz anderer Weise zu lösen! Es wird nicht blofs der Gemeinde, es wird dem Chor für die Pflege des Kunstgesangs zu gute kommen, wenn er Choräle übt! Ist doch einmal der Choral die Grundlage, ich möchte sagen die Seele aller geistlichen Musik, und oft genug erst vom Choral aus das Verständ-

nis eines Tonstücks zu gewinnen. Dazu kommt aber noch eins. Die Kirchenchöre auch der städtischen Gemeinde können nicht wie die weltlichen Kollegen bezüglich der Aufnahme eine so scharfe Grenze ziehen und müssen vielfach sich mit der Sangeslust begnügen, und den Mangel an musikalischer Bildung mit in den Kauf nehmen. Auf dem Lande wird aber aufser dem Lehrer oft kein einziger sein, der Noten kennt und nach Noten zu singen versteht! Da wird eben so oft »gepauckt«, bis die Melodie »sitzt«, und einen gewissen Anhalt gewähren die Noten nur, indem sie zeigen, ob »es in die Höhe« oder herunter geht! Mit Recht ist auch wieder auf der General-Versammlung der Rhein. Kirchengesang-Vereine darauf hingewiesen worden, dafs sich die Dirigenten bei diesem Zustand nicht beruhigen dürften, dafs es ihre Pflicht sei, ihre Chöre dahin zu schulen, dafs sie nach Noten singen! Schon zu diesem Zwecke ist zu Anfang der Übungsstunde etwa $1/2$ Stunde zu reservieren, in welcher regelrechte Musikstunde zu halten ist, Tonleitern und Intervalle gesungen werden sollen u. s. w. Wie leicht läfst sich hiermit die Einübung eines Chorals verbinden, welcher diese Unterweisung krönt! Wenn es vorgekommen ist, dafs in einfachen ländlichen Gemeinden die Mathäus-Passion von *Schütz* aufgeführt worden und zwar nach dem Urteil Sachverständiger relativ ganz hervorragend schön und für alle, auch verwöhntere Städter erbaulich — wobei die Solis mit Ausnahme der Hauptpartie von Chormitgliedern gesungen wurden, so ist dies eine Frucht einer solchen stillen, schwierigen, aber doch unendlich segensreichen und darum unumgänglichen Arbeit an den Kirchenchören!

Möchten Leiter und Geleitete dazu willig werden! Jedenfalls verdient es die Frage, auch innerhalb der Kirchenchöre erörtert zu werden und dann »frisch Hand ans Werk«. Es gilt einer guten und grofsen Sache, — es gilt der Erbauung unserer Gemeinden durch das, was dem Gottesdienst Schwung und Kraft giebt, durch das fromme Lied — und wenn irgendwo so gilt es hier: »Das Beste ist für den Gottesdienst und die Kirche grade gut genug!«

Die Pflege der Musik in Schule und Haus.

Von Professor **Albert Tottmann.**

Dieser Vortrag gilt einer Kunst, welche — man darf es trotz des unserer Zeit so vielfach vorgeworfenen Materialismus wohl behaupten — zu einer allgemein verbreiteten ja geradezu zur herrschenden Kunst in unserem modernen Leben geworden ist. Denn wo gäbe es nicht Singvereine? und in welchem Hause würde nicht musiziert? — Aber nicht nur in den höheren Kreisen der Gesellschaft, auch in den niedersten Hütten hat die Musik in der Gestalt des Liedes, des einfachen Harmonika-, oder Zitherstückes ihren Einzug gehalten, so dafs man von der Tonkunst in der That sagen kann, wie der Dichter von der himmlischen Liebe sagt: »Kein Hüttchen ist so klein, da nicht ihr Zauber dringt hinein«.

In Freud und Leid begleitet die Musik den Menschen. — Ihr Entwickelungsgang ist daher — wie der jeder anderen Kunst — ein Stück Kulturgeschichte, — ein Spiegel der seelischen Geartung und des Gemütslebens ganzer Nationen und Jahrhunderte.

Schon bei den alten Kulturvölkern stand die Musik in hohem Ansehen. »Wollt ihr wissen, ob ein Land wohl regieret und gesittet ist, hört seine Musik an« sagt der grofse chinesische Weise und Staatsmann Kong-fu-tse.

Ebenso erkannten die Griechen der Musik einen hohen ethischen und erziehlichen Wert zu: »Man treibt (so sagt *Aristoteles* im VIII. Buche seiner Politik,) die Musik nicht nur weil sie nützlich oder notwendig ist, wie die dem praktischen Leben angehörenden Wissensfächer, sondern weil sie eines Freien würdig, etwas Schönes und daher eine Arzenei gegen das durch geistige oder physische Anstrengungeu erzeugte üble Befinden ist. Aus diesem Grunde müssen schon die Knaben in der Musik unterrichtet werden; denn wenn die Lakonen — ohne Musik zu lernen — gleichwohl behaupten, ein richtiges Urteil über gute und schlechte Lieder fällen und den wahren Genufs an der Musik haben zu können, so ist es doch ein Ding der Unmöglichkeit, oder wenigstens sehr schwierig, ein gründlicher Beurteiler dessen zu sein, was man nicht getrieben hat, — daher ist aus dem den Kindern zu erteilenden Unterricht kein Spiel zu machen; denn Lernen ist kein Spiel für sie, sondern Lernen ist mit Mühe und Anstrengung verknüpft.« —

»Musik kann zu drei Zwecken dienen: zum gewöhnlichen Vergnügen, zur Veredelung der Sitten, zum sinnvollen Genusse des gereiften Mannes.«

Das Hauptgewicht liegt in der ethischen und erziehlichen Bedeutung der Musik. Der edle Gehalt ihres Wesens geht über den Zweck der Erholung weit hinaus; sie dient einem höheren Zwecke, nämlich dem: die »Seele« zu erheben und mit Begeisterung zu erfüllen; die Begeisterung aber ist ein Affekt des Sittlichen in der Seele.

Wir verwerfen daher in der Erziehung denjenigen Unterricht auf Instrumenten, der den gemeinen Fachvirtuosen bildet und weisen die »Fertigkeit« den Techniten und Agonisten in den Kunstwettstreiten zu. Denn ein so gebildeter Künstler treibt die Kunst nicht um seiner geistig-sittlichen Vervollkommnung willen, sondern sein Zweck ist: Das Vergnügen seiner jeweiligen Zuhörer, das eben zumeist ein grob-sinnliches ist. Vergnügen aber gewährt jedem nur das, was seiner eigenen Natur entsprechend und verwandt ist. Man gestatte daher den auftretenden Virtuosen vor einem Publikum solcher Art auch irgend solche Musik zu machen. Für die Erziehung aber prüfe man, und wähle nur das Edelste.« —

Soweit der heidnische Philosoph!

Wie hoch der hohe christliche Reformator die Musik gehalten hat, lesen wir in dem herrlichen Briefe Luthers an seinen Freund *Ludwig Senfl*, wo es heifst:

»Es ist zweifellos, dafs in jenen Gemütern, welche der Musik zugethan sind, viel Samen hoher Tugenden liegt. Jene aber, welche kein Gefühl dafür haben, halte ich Blöcken und Steinen ganz ähn-

lich. — Auch ist meine vollkommene Überzeugung — und ich scheue mich nicht zu behaupten — dafs es nach der Theologie keine Kunst giebt, die mit der Musik sich vergleichen könnte, weil sie allein nach der Theologie das wirkt, was sonst die Theologie allein bewirkt, nämlich ein ruhiges und heiteres Gemüt, aus dem offenbaren Grunde, weil der Teufel (der Urheber drückender Sorgen und ruheloser Verwirrungen) vor den Tönen der Musik fast ebenso flieht, wie er flieht bei dem Worte Theologie.«

Welche hohe Bedeutung die Musik auch bei den alten Hebräern hatte, sagt uns die Bibel. Ich erinnere nur an die Leviten, welche förmliche Sängerdinastieen bildeten, und an die Kinder Korah, von denen uns das 1. Buch der Chronik 26. Kapitel und verschiedene Psalmen berichten. Wie sich nach der Frage durch Amphions Sang und Saitenspiel die Mauern Thebens emporrichteten, so wuchs und stieg auch der mächtige Bau der christlichen Kirche wesentlich durch die Mithilfe heiliger Psalmen und Hymnen einen mächtigen Dome gleich zum Himmel empor; denn die christliche Kirche ist recht eigentlich eine singende Kirche!

Bereits zur Volksmacht geworden, half der Gesang zum nicht geringen Teil auch den grofsen reformatorischen Ideen des 15. und 16. Jahrhunderts den Sieg über die Herzen erringen — und so die protestantische Kirche mit begründen. Und immer mehr und mehr entfaltete die Musik ihr innerstes Wesen, als sie sich in den folgenden Jahrhunderten von dem ausschliefslichen Dienste der Kirche emanzipierte, um als selbständige Kunst in der Gestalt des Volksliedes ihre eigenen Wege zu gehen — bis sie mit der gänzlichen Loslösung von dem Worte und ihrer Entwickelung zur freien Instrumentalmusik endlich in ihre jetzige universelle Stellung eintrat: aus dunklen Tempelmauern, aus der Worte vielfältiger Umschlingung als freie Himmelstochter hervorgehend, ebenbürtig allen anderen Künsten. —

Man hat die Musik eine Sprache: die Sprache aller Seelen genannt. In der That hat dieselbe in ihrer heutigen Vollendung auch Ausdrucksformen für die feinsten, verborgensten Seelenregungen. An keine Landesgrenze, an keine Zunge gebunden, wird sie überall geliebt und ohne Dolmetscher verstanden, wo empfindungsfähige Menschen wohnen. Wo das Wort zu schwach, wo Menschenwitz am Ende ist, da tritt sie ihre hohe segensvolle Mission an. — Darum hat Gott auch bei allen normal gebildeten Menschen das Ohr empfänglich gemacht für süfsen Wohllaut, und vom Ohre durch unser Gehirn und Herz hindurch geheimnisvolle Bahnen geschaffen zu jenen rätselhaften Tiefen — zu dem Allerheiligsten in uns, in welchem das ruht, was uns zum Ebenbilde Gottes macht, damit wir bei dem Anhören von Tonwerken nicht nur einen sinnlichen Nervenreiz empfinden, nicht nur durch das Rechenexempel elementarer Schwingungsverhältnisse zu nüchterner Verstandsarbeit angeregt werden, sondern, dafs wir vielmehr ein Schönes, ein Überirdisches, eine Welt von Lust und Weh in uns erstehen fühlen, eine Welt die eben, weil sie an das Ewige anknüpft, weil sie aus dem Ewigen stammt und in das Ewige hinüber greift, für den gemeinen Verstand unfafsbar, in ihrem letzten Grunde undefinierbar ist.

Infolge dieser ihrer ethischen Bedeutung und ihres tief in das Geistesgetriebe des Menschen eingreifenden Wesens, namentlich aber wegen ihrer Unentbehrlichkeit im Gottesdienste, hat denn auch die Schule die Tonkunst, und zwar in Gestalt des Gesangs: als die dem Menschen von Gott an- und eingeborene Musik in ihren Lehrplan aufgenommen.

Denn wie für die Gemütsbildung, so ist der Gesangsunterricht auch für die intellektuelle Bildung der Jugend von hohem Wert.

Da die Musik nicht von gegebenen Vorstellungen und Begriffen ausgeht, wie die Sprache, auch nicht an fertige in Raum und Zeit beharrende Vorbilder anknüpft wie das Zeichnen und die Malerei — kurz, keine Prosa, keine aufser ihr bestehenden Vorbilder hat, sondern selbst in ihren elementarsten Erscheinungsformen lediglich Erzeugnis des menschlichen Geistes ist, — da es sich ferner im Gesange darum handelt, die Töne ohne alle äufsere mechanische Anhaltspunkte, wie sie die Musikinstrumente bieten, einzig und allein aus dem Innern heraus akustisch rein und zugleich ästhetisch schön zu bilden: so tritt die Forderung an den Schüler heran, sich geistig nach verschiedenen Richtungen hin zu bethätigen, und zwar nach Seite des Tondenkens,

der taktgemäfsen Einteilung der Töne,
der Tonbildung an sich, sowie
der durch die Textunterlage geforderten sprachlichen Lautbildung, und endlich nach

Seite des Vortrags — und dies alles unter strengster Festhaltung eines bestimmten vorgeschriebenen Zeitmafses zugleich bei der mannigfaltigsten rhythmischen Bewegung.

Ein solches Umsetzen des Gewufsten, ein solches Verkörpern der Idee zum sinnlich wahrnehmbaren Tone, — eine solche Steigerung des Kennens in ein wirkliches Können setzt aber ein Zusammentreffen der verschiedenartigsten Denkvorgänge in einem geistigen Brennpunkte voraus, wie kein anderer Unterrichtsgegenstand.

Da sich ferner im Gesange die Tonkunst mit der Dichtkunst verbindet, so ist ein gediegener Gesangunterricht zugleich das beste Mittel zur Veredlung der Aussprache, sowie zur Weckung eines tieferen seelischen Sprachverständnisses im Kinde; indem der Gesang den in den Texten sozusagen noch verschleierten, latenten Empfindungsgehalt dem Kinde dergestalt zum lebendigen Bewufstsein bringt, wie es der vollendetste

deklamatorische Vortrag nicht annähernd zu thun im stande ist. —

Von gröfster Bedeutung aber ist ein mit den gehörigen Einsichten in den menschlichen Stimmorganismus betriebene Gesangsunterricht in hygienischer Beziehung, indem derselbe durch die richtige Schulung der Atmungswerkzeuge in hohem Grade zur Kräftigung der Lungen und der Brustorgane beiträgt.

Die 1870 in Braunschweig abgehaltene Medizinerversammlung hat statistisch nachgewiesen, dafs sich unter denjenigen, welche sich eines richtigen Gesanges befleifsigten, der Prozentsatz an Brustleidenden ungleich geringer stellte, als bei der gleichen Anzahl Nichtsingender. Was nun speziell den Chorgesang, so wie derselbe in den Schulen gepflegt wird, anbetrifft, so bietet dieser vor allem noch den disziplinellen Nutzen: dafs in ihm der einzelne alles auch zugleich in Rücksicht auf andere, und in genauester Übereinstimmung mit der Gesamtheit zu thun hat. Dafs er durch Einsetzung seines ganzen innersten Wesens als selbständiges und gleichzeitig als dienendes Glied ein gröfseres harmonisches Ganze mit zu vollenden berufen ist: — Eine Tugend, welche auch das soziale Leben fordert, und die nicht früh genug und nicht schöner geübt werden kann, als in einer Kunst, die ihrer innersten Natur nach schon eine gesellige ist, und die dem Kinde Gelegenheit giebt, sein innerstes Seelenleben sowohl im heiteren weltlichen, wie auch im ernsten religiösen Liede ganz und voll ausklingen zu lassen.

Wenn nun trotz diesen und anderen in die Augen springenden Vorteilen der Musikunterricht an den Schulen nur in wenig Ausnahmefällen seine erziehliche Mission zu erfüllen vermag, so liegt das nicht sowohl an den Vertretern dieses Gegenstandes, als vielmehr an der Stellung, die der Musikunterricht (infolge der Schwierigkeit seiner richtigen Beurteilung) den übrigen Unterrichtsfächern gegenüber noch einnimmt, da eben hier Ursache und Wirkung eine Schraube ohne Ende bilden.

Sehr treffend spricht sich der bekannte Historiker und Ästhetiker Prof. Dr. *Heinrich Köstlin* in seiner bei Gebr. *Henniger* in Heilbronn erschienenen Schrift »die Musik als christliche Volksmacht« über den Schulgesang und die Schäden aus, an denen derselbe krankt, indem er sagt:

»Soll im Gesange etwas erreicht werden, so müssen unsere Kinder wirklich singen lernen und Geschmack an guten, edlem Gesang gewinnen. Die Singstunde darf nicht als Bummelstunde, der Singunterricht nicht als Nebenfach behandelt werden. Leistungen im Gesange müssen von seiten der Lehrer und Schulinspektoren ebenso anerkannt werden, wie solche im Lesen und Schreiben.

Singen ist eine brotlose Kunst, aber es ist eine Kunst. — Die einzige, die das Volk im ganzen erlernen und betreiben kann. Es steckt in den Noten so viel ideales Leben, wie in den Buchstaben; es kommt nur darauf an, die Noten lebendig zu machen.

Dazu bedarf es freilich in erster Linie einer praktischen Methode des Schulgesang-Unterrichts, welche den Schülern nicht blofs etliche wohlgemeinte Liedlein ins Leben mitgiebt, sondern die Kunst zu singen und immer neue Lieder zu lernen — eine wohlgeschulte wenigstens noch nicht gewaltsam verdorbene Stimme und eine rechte Freude an gutem, edlem Gesang. —

Von einem Gesangunterricht, der die gröfsere Mehrzahl der Schüler bis zum 14. Jahre nicht so weit bringt, dafs sie einigermafsen Noten lesen können, erwarten wir wenig Erfolge für den Volksgesang. Die Lieder der Schule werden, — soweit es nicht Kirchen- oder Vaterlandslieder sind, welche immer wieder Verwendung finden — nur zu bald abgelegt.

Was haben unsere Kinder vom ganzen Gesangunterrichte, wenn er ihnen nicht die Kunst zu singen beibringt? Wenn er sie nicht in den Stand setzt: später neue Lieder zu lernen? Man verlangt von einem guten Rechen-Unterricht, dafs er den Schülern nicht blofs etliche mechanische Kunstgriffe und Rechnungsschemata, sondern »die Kunst des Rechnens« beibringe. Man verlangt vom Unterricht im Aufsatz, dafs er den Kindern nicht blofs etliche Formulare und Entwürfe für gewisse Fälle des Lebens mitgebe, sondern dafs er die Kinder in den Stand setze, sich selbständig schriftlich auszudrücken. Nur im Gesangunterrichte begnügt man sich vielfach noch mit der mechanischen Eintrichterung eines gewissen Singstoffes.

Als ob nicht auch in diesem Fache — (und zwar in diesem Fache ganz besonders) — die Aufgabe der Volksschule die wäre: die Schüler in den Besitz der Singkunst zu setzen, so dafs sie an den sich darbietenden Gelegenheiten zur Ausbildung und Weiterbildung selbstthätig teilnehmen können.

Wer den Gesangunterricht nach wohlabgestufter Methode erteilt, der kann uns bezeugen, dafs derselbe den »Verstand« sehr energisch anfafst, ein mächtiges Mittel der Disziplin und Konzentration bildet und trotzdem belebend und erfrischend auf Gemüt und Phantasie einwirkt, — Unserm Luther wird man nicht nachsagen dürfen, dafs er »schöne Phrasen« mache; er sagt aber »Musica ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin«. — Dabei hat die Singkunst einen Vorzug, den sie mit keinem Schulfach, (die Religion ausgenommen) — teilt: sie ist der liebliche Schmuck des Schullebens.

Zwar haben fachkundige Männer viel gethan, um den Gesangunterricht in der Volkschule zu

heben durch eine gute, praktische, dem erreichbaren Ziel entsprechende Methode, — aber diese Männer stehen noch als einsame Propheten in der Wüste da.

Ihre Forderungen, die sie auf gute Lehrbücher, sinnreiche Anschauungsmittel und praktische Resultate stützen, werden entweder als übertriebene rundweg abgewiesen, oder als persönliche Schrullen verlacht«. — So Köstlin!

Es ist in neuester Zeit, namentlich da wo intelligente Lehrer und einsichtsvolle Direktoren an ein und derselben Schule in gemeinsamem Wirken zusammentrafen, manches zur Hebung des Schulgesanges geschehen. Ich habe — selbst an kleineren Orten — ganz vortreffliche Leistungen gehört.

Besonders ist man in England bemüht, den Massengesang zu pflegen. Hier haben die sogenannten Solfeggisten auf Grund der alten, schon von dem im Anfang des 11. Jahrhunderts lebenden Benediktinermönch »Guido von Arezzo« in die Musik eingeführten Solmisation ein Lehrsystem aufgestellt, nach welchem die Sänger nicht nach der ungenauen temperierten Stimmung, sondern mit völliger akustischer Reinheit singen lernen.

Alljährlich pflegen die Londoner Schulen der Solfeggisten ein Konzert von 2—3000 Kinderstimmen im Krystallpalast zu Sydenhem zu geben, was nach dem Urteil aller Sachverständigen durch den Wohlklang und die Genauigkeit der Ausführung den besten Eindruck auf die Hörer macht.

Aber ganz abgesehen von dem rein erziehlichen Nutzen, so bietet ein nach rationellen Grundsätzen eingerichteter Musikunterricht noch verschiedene äufsere — für Mädchen wie für Knaben gleich ins Gewicht fallende Vorteile. — — Denn nicht allein, dafs das weibliche Geschlecht schon von Natur zum Träger und Erhalter des Gefühles für alles Edle und Schöne bestimmt ist, — so ist ja in erster Linie dem Weibe die Erziehung des heranwachsenden Geschlechtes in die Hand gelegt. —

Und wenn es sich nun (wie so oft in unseren Tagen) für die heranwachsende Jungfrau um Begründung einer eigenen selbständigen Existenz handelt, — ist da nicht der nächst liegende Beruf der: der Lehrerin, der Erzieherin?

Für letzteren aber ist (namentlich für Stellungen im Auslande) erfahrungsgemäfs fast ohne Ausnahme neben einer allgemeinen ästhetischen — wenigstens eine gewisse musikalische Bildung Hauptbedingung.

In Bezug auf den Musikunterricht bei Knaben dagegen ist zu beachten, dafs derselbe vor allem Sinn und Sitten der männlichen Jugend verfeinert, und infolgedessen manchen schädigenden Einflüssen ein heilsames Gegengewicht entgegensetzt. — Nicht unerwähnt will ich hier lassen, — dafs sich für Knaben vor allem auch das Violinspiel empfiehlt, da es ergänzend zur Hausmusik tritt und daher ganz besonders in bessere Kreise einführt.

Sodann kommt eine richtige Anschauung von dem Wesen der Musik nicht selten dem reifen Mann zu statten, — Der: vielleicht als Ästhetiker, — als Kunsthistoriker, oder als Akustiker wiederum selbst lehrend vor die Jugend hintritt, — oder der in irgend welcher Stellung und Eigenschaft über Erziehung und Musikpflege eine beratende Stimme hat. —

Lose Blätter.

Spohr in Gotha.

Von P. von Ebart.

I.

In meiner Autographen-Sammlung fand ich kürzlich einen noch ungedruckten Brief *Louis Spohrs*, datiert Gotha den 14. Oktober 1807, und gerichtet an den Oberhofmarschall des Herzogs August von S. Gotha-Altenburg, den Grafen *Salisch*.

Im Juni 1805 hatte *Spohr* von dem Gothaischen Kammermusiker *Bärwolf* einen Brief erhalten, worin ihm die durch den Tod des Konzertmeisters *Ernst* frei gewordene Stelle in der Hofkapelle angetragen wurde. Auch der Intendant der damaligen Hofkapelle hatte von *Spohr* schon mancherlei »Gutes« gehört und hatte ihn eingeladen, am 11. Juli 1805 in dem Hofkonzert, welches zur Feier des Geburtstags der Herzogin Caroline von Gotha stattfinden sollte, zu spielen. *Spohr* traf in den ersten Tagen des Juli 1805 in Gotha ein, dirigierte zwei Ouverturen und spielte sein D-moll Konzert. Danach wurde ihm eröffnet, dafs er die Stelle als Herzoglich Gothaischer Konzertmeister mit einem Gehalt (die Naturalien mit eingerechnet) von 500 Thalern erhalten solle. Das Anstellungsdekret ist datiert vom 5. August 1805. *Spohr* selbst trat aber erst am 1. Oktober desselben Jahres in den Dienst des Herzogs August von S. Gotha-Altenburg.

In der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«, welche bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschien, heifst es:

Gotha, den 1. Oktober. Unser Durchlauchtigster Herzog, der bekanntlich nicht nur ein seltener Kenner und eifriger Freund der Künste ist, sondern auch gern so manchen, wahrhaftig ausgezeichneten Künstler fürstlich belohnt und unterstützt — hat dieses nun auch an dem, als Komponisten und Virtuosen sehr rühmlich bekannten Herrn *Spohr* aus Braunschweig bewiesen, und ihn, unter günstigen Verhältnissen, als Konzertmeister und ersten Violinisten, in seine Dienste genommen. Wahre Freunde der Tonkunst freuen sich darüber hier um so mehr, da seit geraumer Zeit mehrere, auch der geschickten hiesigen Musiker nicht eben geneigt schienen, mit der Zeit fort zu gehen, und überhaupt nicht viel Leben und Thätigkeit für die Tonkunst hier herrschte; ungeachtet es keineswegs an sehr achtungswerten Tonkünstlern unter uns fehlt. Teils war bekanntlich der vorige Herzog (Ernst II.), so

ernstlich er um verschiedenes bemüht war, was den Geist aufhellet und schmückt, doch durchaus kein Freund der Tonkunst; teils standen andere Verhältnisse im Wege. — — Diese sind nun gehoben, und man sieht schon, durch die Aufmunterung des Herzogs, und die wohlgeordnete Thätigkeit einer neuen, einsichtsvollen und allgemein geehrten Intendanz, eine bessere Zeit auch für die Tonkunst angehen.«

Die Gothaer Hofkapelle bestand jener Zeit zum Teil aus wirklich angestellten Kammermusikern, andern Teils aus »Hof-Trompetern« und »Paukern«, welche die Zeit der Hoftafeln anblasen mufsten, endlich aus Hof-Hautboisten. Auch zwei »Vokalistinnen« waren engagiert. Frau *Susanne Scheidler* und Frau *Reinhard*, letztere die Grofsmutter des noch in Gotha lebenden, als treffliche Musikrecensentin und Klavierlehrerin bekannten Fräulein *Lina Reinhard.* Laut Hof-Adrefsbuch damaliger Zeit war die Zahl der ausübenden Musiker 34, darunter viel bekannte und in der Musikgeschichte berühmte Namen. Das Ehepaar *Schlick* — die Frau spielte erste Violine, der Mann Violoncell — *Andreas Lampert*, *Preifsing*, der Hornist *Walch*, die Oboisten *Hoffmann* und *Keller*, die Flötisten *Wettig* und *Schnell*, sowie der Harfenist *Backofen* gehörten der Kapelle an.

In seiner Selbstbiographie schildert *Spohr* seinen Eintritt in die Kapelle, sowie seine Antrittsbesuche bei ihren Mitgliedern sehr drollig; auch seinen ersten Besuch in dem Hause seiner nachmaligen Frau, *Dorette Scheidler*, die eine Schülerin des Harfenspielers Kammermusikus *Backofen* war und später eine namhafte Virtuosin auf ihrem Instrumente wurde.

Wie jetzt die Mitglieder des Herzoglichen Hoftheaters und der Hofkapelle bei Beginn des neuen Jahres von Coburg nach Gotha für drei bis vier Monate übersiedeln, so war schon in damaliger Zeit die Hofkapelle verpflichtet, auch in der zweiten Residenz des Herzogtums, in Altenburg, Konzerte zu geben, namentlich wenn der Landtag in Altenburg tagte. Zu Ausgang des Jahres hatte sich *Spohr* mit *Dorette Scheidler*, Tochter der Vocalistin Frau *Scheidler* verlobt. Am 2. Februar 1806 fand bereits die Hochzeit und die Trauung, letztere im Beisein der Herzogin Caroline von S. Gotha-Altenburg, welche *Spohr* sehr schätzte, in der Schlofskirche zu Gotha, statt.

»Da das Wetter zu einem Ausfluge oder Spaziergange« — schreibt *Spohr* — »zu ungünstig war, so wurde bis zum späten Abende musiziert. Unter Musik verlebten wir auch die Flitterwochen.«

Den 9. Februar spielte das Ehepaar im Spiegelsaal des alten Friedensteins, die leider nicht im Druck erschienene Sonate C-dur für Pedalharfe und Violine, welche *Spohr* seiner jungen Frau zur Hochzeit komponiert hatte.

II.

Spohr hatte sich bei seiner Anstellung einen kontraktlichen Urlaub ausbedungen, diesen wollte er bereits im Sommer 1806 antreten, aber infolge der Kriegsunruhen, und der Geburt eines Töchterchens konnte er ihn nicht ausnutzen.

In der Zeit von 1805 bis in den Sommer 1807 entstanden in Gotha folgende Kompositionen *Spohrs.*

1805. Szenen für Sopran »Oscar«. Variations Nr. 2 p. l. Violon avec, sec. Violon, Alto et Cello. Op. 8 erschien bei Peters. — Sonate, C-dur für Pedalharfe und Violine. 1806 komponierte *Spohr* seine erste, einaktige Oper, wozu ihm ein Herr *Henke* das Textbuch geliefert: »Die Prüfung«. Sie erschien bei *Simrock.*

Troisième Koncert, dédié à Mos. Kreutzer, Op. 7 bei Peters erschienen.

Grande Sonate (B.) pour Piano et Violon — dédié e à son Epouse, Op. 16; erschien bei *Simrock.*

Variations No. 1. D-dur (Peters) Sonate concertante in Es-dur; erschien bei *Schuberth.*

Im Herbst 1807 nahm *Spohr* Urlaub, um in verschiedenen Städten mit seiner Frau zu konzertieren; der oben erwähnte Brief, welchen er betreffs seiner Reise an den Grafen *Salisch* richtete, lautet:

»Ew. Excellenz wage ich es, um einige Empfehlungen zu einer musikalischen Reise, die ich mit meiner Frau anzutreten im Begriff bin, unterthänig zu bitten. Wir werden über Weimar, Leipzig, Dresden, Prag nach München reisen und über Stuttgart, Mannheim, Carlsruhe, Frankfurt u. s. w. wieder zurückkehren. Ew. Excellenz haben ohne Zweifel in diesen Städten viele ausgezeichnete Bekanntschaften, wenn nicht immer persönlich, doch sicher als Schriftsteller. An wen konnte ich mich daher wohl besser mit einer solchen Bitte wenden, als an Ew. Excellenz, einen so kompetenten Richter alles Schönen, also auch meiner Kunst.

Sollten Ew. Excellenz daher die Gnade haben wollen, mir einige Adressen zu geben, so wird der Überbringer dieses so lange warten, bis Ew. Excellenz eine müfsige Stunde für mich gefunden haben.

Mit der gröfsesten Hochachtung und Bewunderung
Ew. Excellenz
gehorsamster Diener und
Verehrer *Louis Spohr.*

Gotha, den 14. Oktober 1807.«

Schon Mitte Oktober tritt *Spohr* mit seiner jungen Frau die grofse Konzertreise an. Zwischen Erfurt und Weimar fiel der Reisewagen um, indes weder Frau *Spohrs* Harfe, noch ihres Mannes berühmte Geige, die später in den Besitz des Weimarischen Konzertmeisters *Kömpel* überging, noch die Reisenden selbst wurden beschädigt. Das erste Konzert fand in Weimar bei Hofe statt, im Beisein von *Goethe* und *Wieland.*

Am 27. Oktober konzertiert das Künstlerpaar in Leipzig, dann in Dresden. Von Dresden ging es nach Prag, von hier über Regensburg nach München, von München nach Stuttgart, wohin die Herzogin Caroline *Spohr* speziell empfohlen hatte. Am Hof zu Stuttgart war es damals Sitte, dafs die Fürstlichkeiten bei Musikaufführungen Karten spielten. Von dieser Unsitte hatte *Spohr* gehört und weigerte sich darum, in dem für ihn angesetzten Hofkonzert zu spielen. Nach vielem Hin- und Herreden zwischen ihm und dem Hofmarschall gab der letztere nach, die Majestäten von *Spohrs* Wünschen zu verständigen, und thatsächlich legte der König beim Spiel *Spohrs* die Karten weg und liefs auch den Stuhl, dessen er sich bedienen mufste, unmittelbar vor das Podium schieben. Von Stuttgart trat das Künstlerpaar über Heidelberg und Frankfurt die Rückreise nach Gotha an.

Nach seiner Rückkehr war *Spohr* sehr fleifsig, denn in dem Jahre 1807 komponierte er ein Concertante für Harfe und Violine mit grofsem Orchester, ein Potpourri über ein Thema aus der »Entführung«, Op. 23, bei André in Offenbach erschienen; Fantaisie p. la Harpe dédiée à son Epouse. Op. 35, bei Simrock; ferner Cinquième Koncert p. l. Violon avec. acc. de l' Orch. Op. 17, erschienen bei Nägeli in Zürich; Concertante f. Harfe und Violine mit grofsem Orchester, (blieb wohl ungedruckt); Variationen für Harfe, Op. 36, bei Simrock; Deux Quatuors pour deux Violons, Alto et Cello; dem Herzog August von Sachsen Gotha u. Altenburg gewidmet, Op. 48, erschienen bei Peters. Diese Komposition spielte *Spohr* mit seinem Schüler *Hildebrandt*, sie wurde die Lieblings-

Komposition der Herzogin; *Spohr* mufste sie, so oft Fremde bei Hofe weilten, auf das Programm setzen. Eine Ouvertüre. Nr. 1 (C-) für grofses Orchester entstand noch im Jahre 1807, sowie ein Trio für Harfe, Violine und Cello, und ein Quatuor brillant. Aus dem Jahre 1808 stammen acht Kompositionen, darunter eine grofse romantische Oper: »Alruna, die Eulenkönigin«. Dieselbe hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem »Donauweibchen«. Einige Arien und Chöre wurden in einem Hofkonzert vorgetragen, und fanden den Beifall der Herzogin, welche die Oper *Goethen* und Frau *von Heigendorf* sehr empfahl. Das Textbuch missfiel Goethe.

Für seinen Freund, den Clarinettisten *Hermstedt* zu Sondershausen, komponierte *Spohr* 1808 ein grofses Konzert für Klarinette und Orchester, Op. 26. Ferner Variationen für Harfe in Es-dur, ein Grand Duo, Op. 13 No. 6, Deux Duos für zwei Violinen, seinen Gothaer Schülern, *Lampert*, *Hildebrandt*, *Franz* und *Krall* gewidmet.

In die Zeit fällt auch *Spohrs* Konzert vor Napoleon auf dem Schlosse Friedenstein zu Gotha. Zum Besten der Hofkapelle veranstaltete dann *Spohr* im Winter 1808 auf 1809 Abonnement-Konzerte in Gotha, welche indessen so geringe Einnahmen erzielten, dafs das Unternehmen von ihm aufgegeben wurde.

Die Geburt eines zweiten Töchterchens und die dadurch verursachte langwierige Krankheit seiner Frau veranlafste *Spohr*, sich im Frühjahr 1809 mit einem Gesuch um Gehaltserhöhung an den Herzog zu wenden, welches aber ohne Erfolg blieb. Der Intendant Herr *von Reibnitz*, rieth *Spohr*, sich an den Geheimrat *von Frankenberg* zu wenden. Der allmächtige Minister wohnte im Sommer in Siebleben, in dem Hause, das später *Gustav Freytag* gehörte; *Spohr* wandert hinaus gen Siebleben, trägt seine Bitte vor und erhält eine Zulage von 200 Thalern.

Aus dem Jahre 1809 sind noch nachstehende Kompositionen zu erwähnen.

Sixième Concert (G) p. l. Violon avec acc. d' Orch. Op. 28.

Quatrième Pot-pourri (H) p. l. V. acc. d. V. A. et B. (Op. 24). Mozartsche Themen.

Sonate (As) p. la Harpe et Violon. Op. 115.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 25.

Die zweite Kunstreise, welche das *Spohr*sche Ehepaar unternahm, wurde im Oktober 1809 angetreten. Wiederum beginnen sie ihre Konzerte im benachbarten Weimar, wo sie von der Erbgrofsherzogin Marie Paulowna Empfehlungen an den Kaiser Alexander von Rufsland erhalten. Dann gaben sie Konzerte in Leipzig, am 1. und 7. November in Dresden, und am 2. und 9. Dezember in Breslau. In Breslau erhielt *Spohr* vom Oberhofmarschall Grafen von Salisch einen Brief, worin ihm mitgeteilt wird, er möge bald nach Gotha zurückkehren, da die Herzogin ihn sowohl, wie seine Frau höchst ungern bei den Hofkonzerten vermisse. Auch wolle die Frau Herzogin *Spohr* eine Zulage geben und seine Frau solle eine Anstellung als Musiklehrerin der Prinzessin Luise, nachmaligen Herzogin von Coburg-Saalfeld, erhalten. *Spohr* machte in seinem Antwortschreiben eine Bedingung, er bat, seine Frau möge am 1. Januar 1810 definitiv in der Kapelle angestellt werden.

Ehe das Künstlerpaar in die engere Heimat zurückkehrte, gab es am 25. Februar in Sondershausen ein Konzert; *Spohr* dirigierte die Ouvertüre zur Zauberflöte, spielte sein neues Violinkonzert H-Moll. Dann gelangte unter Mitwirkung von *Hermstedt*, *Spohr*, *Preysing* und *Walch* das Quartett von *Mozart* für Klarinette, Violine, Bratsche und Violoncello zur Aufführung. Den Schlufs des Konzertes bildete die Komposition *Spohrs*: »Ein Potpourri für die Violine mit Begleitung einer 2. Violine, Bratsche, Violoncello und Contraviolon«.

Im März kehrte das Paar heim. In diese Zeit fällt die Komposition einer dreiaktigen Oper: »Der Zweikampf mit der Geliebten«, (Text von Schinck) welche am 15. November 1811 in Hamburg zum erstenmale aufgeführt wurde. Zugleich arbeitete *Spohr* an einem »Konzert für Clarinette mit Orchester in Es-dur Op. 57«, das auf dem ersten deutschen Musikfest, welches der Kantor *Bischoff* aus Frankenhausen arrangiert hatte, und das in Frankenhausen am 20. und 21. Juni stattfand, aufgeführt wurde. *Spohr* war der Dirigent dieses Festes. Am ersten Tage wurde in der Kirche die Schöpfung von *Haydn* aufgeführt und zwar mit 101 Sängern und 106 Instrumentalisten. Sehen wir uns die Mitwirkenden etwas näher an. Aus Gotha waren zwanzig Künstler mit *Spohr* in Frankenhausen eingetroffen, darunter Madame *Scheidler*, *Spohrs* Schwiegermutter, welche die Sopranpartie sang; aufserdem wirkten mit Kammersänger *Methfessel* aus Rudolstadt, Kammersänger *Strohmeyer* aus Weimar, Konzertmeister *Fischer* und Professor *Scheibner* aus Stolberg, Kapellmeister *Krille* aus Stolberg; ferner die ganze fürstliche Hofkapelle mit ihrem Konzertmeister *Hermstedt*. Vielleicht interessiert noch nachstehender Brief *Bischoffs* an *Hermstedt*. »Liebster, es thut mir leid, dafs die 4 Herren nicht mitkommen, inzwischen macht es soviel nicht aus, wenn nur die Hauptpersonen sich einfinden, Da nun gleich zwei Personen bei der Bratsche abgehen, so bitte ich Dich Herrn *Himmelstofs* zu sagen, dafs dieser gefälligst mit Bratsche spielt. Herr *Schwenke* von Hamburg ist schon hier, er wird mit Violoncell spielen. Darf ich dich daher wohl bitten, ein Instrument für Herrn *Schwenke* mit herüber zu schicken? Um eine Bratsche noch habe ich dich schon früher gebeten. Bei den Instrumenten-Wagen bitte ich Grofse Trommel, kleine, (wenn der Pfeifer, der sie schlägt, nicht selbst solche trägt) Becken und Triangeln nicht zu vergessen. Dein Logis ist besorgt. Dich und alle anderen Herren erwarte ich Nachmittags

Dein
Bischoff.

Eilig
Frankenhausen.

Der zweite Konzerttag brachte: 1. »Eine grofse Ouvertüre von *Spohr*. 2. Eine italienische Szene für Bafs von Righini, gesungen von *Strohmeyer*. 3. Ein neues, für dieses Fest geschriebenes Clarinetten-Konzert von *Spohr*, welches *Hermstedt* vortrug. 4. Konzertmeister *Fischer* spielte auf der Orgel eine kunstvolle Einleitung zum letzten Chor aus *Haydns* Jahreszeiten; 5. ein Doppelkonzert für zwei Violinen, von *Spohr* und *Matthäi* vorgetragen. 6. Ein grofses Rondo aus einem Konzert D-dur, von *Bernhard Romberg*, durch *Dotzauer* vorgetragen, und den Schlufs bildete die C-dur Symphonie von *Beethoven*. In der Kritik, welche in der Leipziger Musikzeitung erschien, heifst es: »Herrn *Spohrs* Direktion mit der Papierrolle, ohne alles Geräusch und ohne die geringste Grimasse, möchte man eine graziöse Direktion nennen, wenn dies Wort, aufser dem gefälligen Anstande, auch die Bestimmtheit und Wirksamkeit seiner Bewegungen auf die ganze, ihm und sich selbst fremde Masse ausdrückte«. Am dritten Tage unternahmen sämtliche Mitwirkende einen Ausflug nach dem nahe gelegenen Kyffhäuser, wo »der alte Kaiser Barbarossa angesungen und zu baldigem Erwachen und zur endlichen Befreiung Deutschlands ermahnt wurde«.

Aus dem Jahre 1811 stammen folgende Arbeiten *Spohrs*:

Aria Alla Polacea: »Torni scrina l' alma«, mit obligater Violine«. *Spohr* schrieb diese Arie für den Prinzen Friedrich, Bruder

des Herzogs August, der eine sehr schöne Tenorstimme gehabt haben soll. »Première Sinfonie Es-dur«, »Sonate concertante, Es-dur«, pour Harpe et Violon, Op. 114. Pot-pourri, E-dur sur des Thèmes de Winter pour la Clarinette av. acc. de l'Orchestre ou du Piano-Forte — dédié à son ami *Hermstedt*. Op. 80.

Im Frühjahr 1811 erschien der Kantor *Bischoff* in Gotha und lud *Spohr* zu einem zweiten Musikfest, welches im Juli in Frankenhausen stattfinden sollte, ein. Die oben erwähnte Symphonie wurde am 11. Juli zum erstenmale daselbst aufgeführt. Von Frankenhausen zurückgekehrt, erbat sich *Spohr* für den Oktober einen vierwöchentlichen Urlaub zur Aufführung seiner Oper in Hamburg. Wie *Spohr* selbst schreibt, kam die Aufführung erst am 15. November nach grofsen Hindernissen zu stande; seine Freunde *Romberg, Hermstedt* und *Prell* waren auch nach Hamburg gekommen und wirkten im Orchester mit.

Wann *Spohr* nach diesem Hamburger Aufenthalte wieder seine Thätigkeit in Gotha aufgenommen hat, läfst sich nicht mit Bestimmtheit angeben. Aus den Fourierbüchern ist nur so viel zu ersehen, dafs *Spohr* erst am 23. Januar 1812 wieder bei Hofe gespielt hat. Der Kantor *Bischoff* schrieb im Januar 1812 an *Spohr* und bat ihn, zur Feier des Napoleonstages, welcher am 15. August in Erfurt festlich begangen werden sollte, ein Oratorium zu schreiben. Das Textbuch, von einem gewissen *Arnold* aus Erfurt, war beigelegt und *Spohr* machte sich bereits im Januar an die Arbeit. Dieses Oratorium, »das jüngste Gericht« wurde im Juni beendet und gelangte unter *Spohrs* Leitung in Erfurt am 15. August zur Aufführung.

Nicht unerwähnt soll bleiben, dafs *Spohr Ludwig Böhner* aufgefordert hatte, in einem Hofkonzert zu spielen; dasselbe fand am 2. April 1812 im Spiegelsaal des Friedensteins statt. Nach dem Erfurter Konzert erbat sich das *Spohr*sche Ehepaar wieder Urlaub zu einer Kunstreise nach Wien. In Gotha nahm man das übel, und nur mit Widerstreben willigte die Herzogin Caroline in dieses Gesuch. Bevor *Spohr* Gotha verliefs, sah er *Carl Maria von Weber*, welchen er 1807 in Stuttgart kennen gelernt hatte, wieder. *Weber* war vom Herzog August eingeladen worden, den Winter in Gotha zuzubringen. Der Einladung war Weber am 6. September gefolgt. Über seine Ankunft schreibt er am 12. September an *Rochlitz*: »Vom Herzog wurde ich mit ausgezeichneter Liebe empfangen, bezog ein sehr liebliches Stübchen mit Aussicht ins Grüne im Palais des Prinzen Friedrich, und ging am 8. mit dem Herzog nach Reinhardtsbrunn, wo meine Lungenflügel und Hände sich schön in Bewegung setzen mufsten.« Am 8. Oktober spielte Weber in einem im Schlofse Friedrichsthal stattfindenden Konzerte. In der Margarethenkirche zu Gotha fanden kurz vor *Spohrs* Abreise zwei Konzerte statt, welche der Kantor *Schade* veranstaltet hatte. Das erste am 29. September Abends und das andere am 30. September Morgens. Das *Spohr*sche Ehepaar wirkte in beiden mit und *Weber* spielte auf einem »verstimmten« Klavier seine Variationen über ein Thema aus Mehuls »Joseph«. Ferner gelangten zur Aufführung die Don-Juan Ouvertüre, sowie die C-dur-Symphonie von *Mozart*; dann blies der Kammermusikus *Sommer* aus Rudolstadt ein Hornkonzert von Duvernoy.

Am 30. früh 10 Uhr begann das zweite Konzert mit einer Ouvertüre in D-dur von *Romberg*. Hierauf blies *Hermstedt* aus Sondershausen das G-moll-Konzert für Clarinette von *Spohr*. Den Beschlufs machte die Glocke von *Schiller* mit der Musik von *Andreas Romberg*.

Am 5. Oktober 1812 verliefs *Spohr* Gotha. In Wien wurde ihm eine Stelle als Kapellmeister angeboten, die er annahm. Er schreibt darüber, als er zum Beginn des Jahres 1813 nach Gotha zurückkehrte, Folgendes:

»Den Hof fand ich sehr verstimmt über die beabsichtigte Übersiedelung nach Wien; die Herzogin war so böse, dafs ich grofse Mühe hatte, sie zu besänftigen, was mir um so schwerer fiel, da ich nicht einmal mehr, was sie so sehr gewünscht hatte, bei Hofe zum Abschied spielen konnte. Auch meine Schwiegermutter war in hohem Grade betrübt. Ich beeilte mich daher soviel als möglich, aus diesen unangenehmen Verhältnissen herauszukommen«.

Anfangs Mai 1813 traf *Spohr* in Wien ein.

Drei patriotische Volkslieder.

Ein geschichtliches Erinnerungsblatt.

Von A. Voigt.

(II.) 2. Das Rheinlied.

Eine ähnliche Bedeutung in der Geschichte Deutschlands und des deutschen Männergesangs hat *Nicolaus Beckers* Rheinlied: »Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein«.

Als *Thiers*, der krieglustige Minister des friedliebenden Bürgerkönigs Louis Philipp von Frankreich, im Jahre 1840 Deutschland mit der Wegnahme des Rheins bedrohte, trat bei dem sonst so ruhigen deutschen Michel eine hochgradige Erregung ein, die in dem kurzen, schneidigen »Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein« ihren thatkräftigen Ausdruck und nicht mifszuverstehende Antwort auf *Thiers* Rheingelüste fand.

Der Charakter des Volksliedes ist in dem Gedichte nach allen Seiten hin gewahrt. Kurz und knapp giebt es in leichtfafslicher Form den allgemeinen Gefühlen und Gedanken den richtigen Ausdruck.

Sie sollen ihn nicht haben den freien deutschen Rhein,
Ob sie wie gier'ge Raben sich heiser darnach schrein;
So lang er ruhig wallend sein grünes Kleid noch trägt,
So lang ein Ruder schallend an seine Wogen schlägt.

Sie sollen ihn nicht haben den freien deutschen Rhein,
So lang sich Herzen laben an seinem Feuerwein,
So lang in seinem Strome noch fest die Felsen stehn,
So lang sich hohe Dome in seinem Spiegel sehn.

Sie sollen ihn nicht haben den freien deutschen Rhein,
So lang dort kühne Knaben um schlanke Dirnen freien,
So lang die Flosse hebet ein Fisch auf seinem Grund,
So lang ein Lied noch lebet in seiner Sänger Mund.

Sie sollen ihn nicht haben den freien deutschen Rhein,
Bis seine Flut begraben des letzten Manns Gebein!

In dieser letzten unvollkommenen, weil nicht 4zeiligen Strophe liegt der Mangel der Dichtung, der auch für die Komposition seine Schwierigkeiten im Gefolge hatte.

Der Dichter dieses Liedes war *Nicolaus Becker*, geboren am 8. Oktober 1809 in Bonn, gestorben am 28. August 1845 als Sekretär beim Friedensgericht in Köln. *Becker* war ein einfacher, schlichter Mann, ein Rheinländer vom reinsten Wasser, ein glühender Patriot, der bei seiner dichterischen Begabung, die er in seinen 1841 herausgegebenen Gedichten aufs neue und weitgehendste bekundete, dem allgemeinen Unwillen gutgesinnter Patrioten in seinem Rheinlied damals den passenden Ausdruck gab.

Nur wenige Dichtungen haben eine so grofse Zahl von Komponisten zur Schaffensfreudigkeit begeistert. Hunderte suchten nach einer volkstümlichen Melodie. An der Spitze derselben stand König Friedrich Wilhelm III. von Preufsen; Männer wie *Kreutzer, Dürrner, Schumann* haben sich daran versucht. Und neben den bedeutenden

und anerkannten Komponisten wagte es jeder Dirigent, ohne durchschlagenden Erfolg zu erzielen, keiner dieser Tonsätze hat sich auch nur bis über die nächsten Jahre erhalten. Die bekannteste Komposition ist die von *L. Bär*, einem sonst unbekannten Tondichter. Dieselbe ist in das Volk eingedrungen, im 4stimmigen Satz von Liedertafeln viel und als einstimmiges Lied vom Volke, hauptsächlich auch in studentischen Kreisen gern gesungen worden.

Als *Louis Philipps* Friedfertigkeit und zeitweilige Klugheit nicht gestattete, dafs die Drohungen seines kriegslustigen Ministers zur Wahrheit wurden, als dann später die Sorge um den inneren Ausbau der deutschen Staaten, um Freiheit und Gleichheit der Staatsbürger Herz und Kopf beschäftigten, da erklang die gegen den äufseren Feind gerichtete Weise in immer kleineren Kreisen und war bald ganz aus dem Munde und dem Gedächtnis des Volkes verschwunden und mufste einem andern Liede den Platz räumen, als aufs neue der Erbfeind an die Thore von Deutschland anschlug in dem Glauben, an Deutschlands Uneinigkeit das alte Gelüste nach dem deutschen Rheine befriedigen zu können.

Und nun zu dem letzten und nicht zu dem schlechtesten unserer drei bekanntesten Volkslieder, zur

»Wacht am Rhein«.

Der Text ist ja bekannt. Wer wollte leugnen, dafs das Lied zum Volslied geworden, freilich erst mit der Zeit und als das deutsche Volk sich als Volk zu fühlen begann, als der blutige Bruderkrieg geschlagen und die Mainlinie im Geiste des deutschen Volkes gefallen, überbrückt war zur innigen Vereinigung von Nord- und Süddeutschland.

Schon im Jahre 1840 war das Gedicht vom Organisten *Mendel* in Bern komponiert werden. In dieser und andern Vertonungen wurde es 1842 und wieder 1847 und 1848 gesungen, ohne jedoch einen nachhaltigen Eindruck auszuüben.

Im Jahre 1854 übergab der Verlagsmusikalienhändler *Greef* in Mörs das Gedicht dem ihm befreundeten *Karl Wilhelm*, der damals Direktor der Liedertafel in Krefeld war, damit er zu dem »schönen Texte« eine noch schönere Melodie schaffe.

Am 11. Juni 1854 wurde zum erstenmal die neue Weise unter grofsem Beifall der Mitglieder in dem Vereinslokal der Krefelder Liedertafel gesungen und im 9. Hefte der »Männerlieder« (Essen bei Bädecker 1854) abgedruckt. Von hier aus verbreitete sich das Lied in den Männergesangvereinen, ohne auf einen weittragenden, tiefgreifenden Einflufs Anspruch zu machen.

Im Jahre 1865, zum Schlusse des Dresdener Sängerfestes, gleichsam zur Erhöhung des patriotischen Geistes gesungen, fand es noch keine besondere Beachtung, auf jeden Fall aber dennoch eine weitere Verbreitung in den Männergesangvereinen.

Als aber Frankreich im Jahre 1870 die Kriegsfackel in das deutsche Land warf, da kam der Gedanke »Die Wacht am Rhein«, von ganz Deutschland empfunden, zum Ausdruck, da konnte ganz Deutschland nicht anders als mit den Worten des längst bekannten und doch noch nicht erkannten Liedes zu schwören:

So lang ein Tropfen Blut noch glüht,
Noch eine Faust den Degen zieht,
Und noch ein Arm die Büchse spannt,
Betritt kein Feind hier deinen Strand.

So durchzuckte es Hunderttausende mit »Blitzes Schnelle« und mit dem Schwure: »Du Rhein, bleibst deutsch wie meine Brust« zog Alldeutschland zum Kampf hinaus mit flatternden Fahnen »zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein, sie alle wollten Hüter sein«!

In diesem Augenblicke wurde das Lied und die kräftige und doch so innige Weise zum zweitenmale geboren und zog ein Riesenkind des deutschen Geistes als Schlachtgesang, als Nationallied über Deutschlands Grenzen in Feindes Land unseren Vätern und Brüdern zu Kampf und Sieg und Tod voran.

Wer aber war denn der Verfasser, der Dichter dieses auf einmal zum Nationalgesang erhobenen Liedes? Schon in den allerersten und in der erwähnten Komposition vom Organisten *Mendel* in Bern war ein M. Sch. angeführt. Im Liederbuch des deutschen Sängerbundes No. 10 steht als angeblicher Verfasser *Wolfgang Müller* von Königswinter. Erst im Jahre 1870 forschte man ernstlich nach dem Dichter. Der schwäbische Merkur brachte am 18. August 1870 den Beweis dafür, dass *Max Schneckenburger* geb. 17. Februar 1819 zu Thalheim in Württemberg, gest. am 3. Mai 1849 zu Burgdorf in Bern, wo er eine Eisengiefserei gegründet hatte, der Dichter sei. Aus einem Briefe an seine Braut, der ebenfalls im schwäbischen Merkur am 19. August 1870 veröffentlicht wurde, erfahren wir, dafs das Lied Ende November 1840 gedichtet worden ist.

Die *Thiers*schen Gelüste nach dem deutschen Rhein, die das *Becker*sche Rheinlied hervorriefen, waren auch die Veranlassung zur Wacht am Rhein. Sie entstand auf die besondere Aufforderung von Freunden *Schneckenburgers*, auch ein Rheinlied zu dichten. Wenn der leider zu früh von dieser Welt abberufene Dichter im Jahre 1870 aus »Himmelsaun«, von wo nicht nur »Heldengeister«, sondern auch Geisteshelden herniederschauen, herabblickte auf Alldeutschlands gewaltigen Kampf mit dem Erbfeinde, in dem sein Lied zum Himmel dröhnend erschallte, dann wird er wohl seine helle Freude an seinen innigen Volksgenossen gehabt und selbst mit eingestimmt haben in die Worte:

Lieb' Vaterland kannst ruhig sein,
Fest steht und treu die Wacht am Rhein!

Karl Wilhelm jedoch, der Tondichter der Wacht, der von 1840—1865! ab als Direktor der Liedertafel zu Krefeld und anderweitig musikalisch thätig gewesen war, kehrte wiederum nach Schmalkalden, wo er am 5. Sept. 1815 geboren, zurück und lebte daselbst, als seine Weise sich in den Donner der Schlachten mischte, in ziemlich bescheidenen Verhältnissen. Der geschäftsführende Ausschufs des deutschen Sängerbundes, der damals in Dresden seinen Sitz hatte, nahm sich sofort seines Sängers an. *Meyer* und *Elben*, die dem Ausschufs angehörten und Mitglieder des Reichstages waren, richteten an die Reichsregierung das Gesuch um einen Ehrensold des Reichs für Wilhelm. Sofort wurden ihm 3000 M zugebilligt. Es mag ihm im tiefsten Herzen erfreut haben, als der eiserne Kanzler mit der darauf bezüglichen Eröffnung ihm schrieb: »Ihr Verdienst ist es, unsrer letzten grofsen Erhebung die Volksweise geboten zu haben, welche daheim wie im Felde dem nationalen Gemeingefühle zum Ausdruck gedient hat«.

Nicht allzulange sollte sich der wackere, bescheidene Mann dieser Auszeichnung erfreuen. Am 26. August 1873 starb er. Sein Angedenken wird ein gesegnetes bleiben, so lange die Wogen des Rheins zum Meere rinnen und Deutschlands Söhne der Grofsthaten ihrer Väter während der Jahre 1870—1871 in Liebe und Treue gedenken.

Musikreportage. »In dem buhlenden Wettrennen unserer Tageszeitungen um die Gunst des p. t. Publikums, bei der zunehmenden Fixigkeit künstlerischer Berichterstattung und dem unleidlichen Unfug einer Momentphothographie-Journalisterei, wird nach entsprechender weiterer Vervollkommnung unserer Technik mechanischer Thätigkeiten den Vogel ganz entschieden der abschiefsen, welcher dem Theater- oder Konzertbesucher schon beim Heraustritt aus dem Etablissement eine Kritik über das soeben erst Genossene in die Hand drückt, so dafs sie der Kunstfreund getrost — weil schwarz auf weifs — mit nach Hause tragen kann« ...... So schrieben wir noch im Juni dieses Jahres ahnungslos in dieser Fachzeitschrift. Früher, als man erwarten durfte, scheint dieser satirische Traum in Erfüllung gehen zu sollen. Auf der Münchner Kraft- und Arbeitsmaschinenausstellung wird eine »Lynotype« (amerikanische Setzmaschine) in Thätigkeit gezeigt, die unausgesetzt das lebhafteste Interesse der Besucher erweckt. Das Wesentliche daran ist, dafs zur praktischen Handhabung aufser allgemeinem technischen Geschick und praktischem Verständnis für Maschinenwesen eine ausgebildete Schreibmaschinentechnik allein schon genügt. Die fertige Platte, geeignet zum Druck auf der Handpresse, kommt heraus! Man denke sich nun neben einem Konzertsaal einen entsprechenden Raum zur Aufstellung dieses Apparates von der Konzertverwaltung zur Verfügung gestellt, einen dieser Schreibmaschinentechnik kundigen, mit verständigem Durchschnittsurteil in Musikdingen begabten Reporter samt einer jüngeren Hilfskraft (Stift) zu dessen Dienst bestellt, den Sitz dieses »Musikschriftstellers, der sein eigener Setzer ist«, durch Telephon mit den Tonwellen des Konzertsaales verbunden: Das Referat mit geschmackvoller Einleitung und einem kurzen Urteil über jede Hauptnummer mit Ausnahme höchstens des allerletzten Schlufsstückes — es ist bis zum Verlassen der Garderobe fix und fertig. Piccolo stellt sich mit den bedruckten Extrablättern am Ausgange auf: »Referat gefällig! nur 5 Pf.!« ..... Der Spiefsbürger hat seine gedruckte »öffentliche Meinung«. Das Warten bis auf den »Morgenkaffee« hatte doch auch noch seine sehr bedenklichen Seiten! Sdl.

Urheberrecht. Die Musikalien-Verleger Deutschlands wollen vom 1. Oktober d. J. an auch von Werken, die nicht für die Bühne bestimmt sind, Tantiemen erheben und damit ähnliche Zustände schaffen wie sie in Frankreich, Belgien, in der Schweiz und in Österreich bestehen. Auch dem kleinsten Männerchörle im kleinsten Dorfe soll jedes Lied, wenn es dasselbe öffentlich singt, besteuert werden, indem es in Zukunft ein Goldstück oder ein Hellerlein an den Verleger zu schicken hat. Die Verleger werden sich dann vorkommen wie Rattenfänger, zu denen unaufhörlich Tag und Nacht Goldratten und -rättchen von allen Gegenden Deutschlands strömen, angelockt von der Pfeife des Urheberrechts. Das Bäuerlein wird allerdings sagen: »Mer han doch's Liedle kauft, um's z' singe und net um's in Schrank zu läge, w'rum soll'n mer da fürs Singe noch mal zohlen?«

An diesem Vorgehen der Verleger haben natürlich die Komponisten ein lebhaftes Interesse, zumal die ersteren die grofse Güte haben wollen, dem letzteren auch etwas zukommen zu lassen: $^1/_2$ % der Bruttoeinnahme des Konzertes soll den Verlegern, $^1/_2$ % den Komponisten zukommen. »Gleiche Brüder gleiche Kappen.« Ein Komponist verwahrt sich allerdings in der Neuen Zeitschrift gegen diese Brüderlichkeit, indem er sagt: »Als ob es so ganz von Rechts wegen selbstverständlich wäre, die Geistesarbeit des Komponisten und die Maklerdienste des Verlegers auf gleiche Höhe einzuschätzen« und verlangt von der Tantième für den Komponisten $^4/_5$ %. Also Streit um das Fell des Löwen, der noch nicht erlegt ist.

Gleichzeitig geht auch das Bestreben der Komponisten dahin, die Schutzfrist für das Urheberrecht zu verlängern. Bekanntlich dauert dieselbe jetzt nur bis 30 Jahre nach dem Tode des Autors. Durch diese Verlängerung resp. dadurch, dafs auch die älteren Werke geschützt sind, und also »im Preise bleiben« will man erreichen, dafs die modernen Werke häufiger aufgeführt werden. *Richard Straufs* zieht *Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann* als Beispiele heran, dafs Komponisten von ihren Werken nichts gehabt haben und betont, dafs gerade die besten Werke erst spät als solche erkannt und zugkräftig und geldbringend werden und schliefst sich deshalb dem Vorschlage Prof. Dr. *Sommers* an — die Schutzfrist in der Weise zu verlängern, dafs nach 30 Jahren nach dem Tode des Urhebers der Staat der Rechtsnachfolger des Verlegers wird. Wir sind gespannt, was die von den Herren Dr. *Sommer* und *Rösch* in Aussicht gestellte Denkschrift über den Gegenstand Neues und Bestimmtes bringen wird.

Übrigens lesen wir in der »Harmonie«, dafs eine Anzahl von Orchestermusikverlegern gegen die Aufführungsbesteuerung der Musikalien Stellung genommen. Es wurde von dieser der Ansicht Ausdruck gegeben, dafs die durch die Besteuerung zu erwartende Belästigung und Bedrückung des ohnehin hart kämpfenden Musikerstandes die Existenz vieler, namentlich kleiner Musikchöre bedroht würde. An den Vorstand des Vereins deutscher Musikalienhändler wurde daher das Ersuchen gerichtet, das Inkrafttreten der Besteuerung bis auf weiteres zu verschieben und inzwischen die Frage nochmals gründlich zu beraten.

Monatliche Rundschau.

Ein Orgelbesuch im Kloster Einsiedeln in der Schweiz.

Nachdem schon vor einiger Zeit in den Orgel-Fachblättern mehrfach mitgeteilt worden ist, dafs für die weltberühmte grofse Klosterkirche in Einsiedeln ein Orgelneu- bezw. -umbau geplant wird, der nach eigenartiger, genialer Idee bisher noch nicht ausgeführte electropneumatische Probleme zur Lösung bringen soll, mufste dieses Vorhaben in Fachkreisen im voraus lebhaftes Interesse erwecken und darauf gespannt machen, wie sich die Sache werde verwirklichen. Ende November vorigen Jahres ist nun die volle Fertigstellung dieses interessanten Orgelbaues erfolgt, weshalb es im Sommer dieses Jahres begreiflicherweise häufig vorkam, dafs neben den vielen Tausenden, welche alljährlich nach dem berühmten Wallfahrtsort aus allen Ländern pilgern, auch Orgelbauverständige herbeigekommen sind, die sich von den da zu findenden Orgelneuheiten überzeugen wollten. In solcher Absicht kam auf der Ferienreise auch der Unterzeichnete nach Einsiedeln und hat dort durch die dankenswerte Freundlichkeit der Herren Pater *Raymund* und Pater *Joseph* — ersterer ein wissenschaftlich gebildeter Physiker, letzterer der Organist — alsbald Gelegenheit gehabt, nicht nur die grandiosen Klangwirkungen dieses erstaunlichen Orgelwerkes zu hören, sondern auch die konstruktive Veranlagung desselben genau kennen zu lernen.

Schreiber dieser Zeilen will nun nicht in Nachstehendem eine

mehr nur für Fachkenner geeignete ausführliche Darlegung des Gesehenen und Gehörten bieten, sondern will blofs in ganz objektiver Schilderung und allgemein verständlicher Weise das Aufsergewöhnliche und Bedeutsame dieses Orgelbaues hervorheben, um dadurch die dort wahrgenommenen orgeltechnischen Neuheiten — die auch für uns in Deutschland gewissermafsen als mustergiltig anerkannt werden dürfen — ins richtige Licht zu stellen.

Dem gegenwärtigen Abt des Klosters, Abt *Columban*, der sich von jeher für Orgeltechnik lebhaft interessiert und eingehende physikalisch-wissenschaftliche Studien dafür gemacht hat, gebührt das Verdienst, den genialen Grundplan zu dem Orgelneubau ersonnen und näher entworfen zu haben. Die Klosterkirche hatte ehemals rechts und links vom grofsen Chorbogen 2 Orgeln, die beide 1798 — als die französischen Revolutionstruppen unter *Schauenburgs* Anführung wutentbrannt über den ihnen von den tapferen Schwyzern hartnäckig entgegengesetzten Widerstand über das Stift Einsiedeln herfielen — nebst manchen anderen Kunstgegenständen zerstört wurden. Man hat jedoch die beiden schönen übrig gebliebenen Orgelgehäuse aus dem vorigen Jahrhundert, weil kunstgerecht in den Gesamtbau eingegliedert, keineswegs entfernt, sondern dekorativ mit gemalten Pfeifen — ohne Innenwerk — fortbestehen lassen, dafür aber für den gottesdienstlichen Bedarf eine Orgel gewöhnlicher Art mit 30 Registern erbaut, die bis Ende vorigen Jahres ständig im Gebrauch war. Für die grofsen Feste in der Klosterkirche konnte diese Orgel jedoch auf die Dauer nicht mehr genügen, weshalb Abt *Columban* den weitgehenden Plan fafste, die beiden zertrümmerten Orgelwerke wieder zu erneuern, sie elektrisch-pneumatisch mit der alten Hauptorgel zu verbinden und dadurch ein aus 3 Orgeln bestehendes grofses einheitliches Werk zu erstellen. Mit der Ausführung dieser Idee wurde die Firma Carl G. Weigle in Stuttgart betraut, in der Weise, dafs das Weiglesche Geschäft den Bau der neuen Orgelteile übernahm, Abt *Columban* seinerseits die Erstellung des für alle 3 Werke gemeinsamen Spieltisches und die elektrische Verbindung der 3 Werke. In der Wahl des Orgelbaues hat sich der Abt für Weigle entschieden, weil bekanntlich Weigle es war, der nach langen Versuchen eine Pfeifenkonstruktion zu stande gebracht hat, die bei weit höherem als gewöhnlichem Winddruck wahre klangliche Schönheit nebst grofser Kraft erzielen liefs und unter der Bezeichnung „Hochdruckluftregister" 1894 erstmals in der Orgel der Liederhalle in Stuttgart — durch Einfügung von 8 Hochdruckluftregistern — zur Anwendung kam. Dadurch ist für die Orgelbaukunst die Möglichkeit geschaffen worden, dafs man mit verhältnismäfsig geringerer Registerzahl gröfsere klangliche Gesamtwirkungen erreichen kann, wie dies bisher nur bei ganz grofsen, vielregistrigen Orgelwerken zu erreichen möglich war. Abt *Columban* hat diesen Fortschritt für seinen Plan freudigst begrüfst und darnach die Firma Weigle beauftragt, 13 Hochdruckluftregister in geeigneter Verteilung den 3 miteinander zu verbindenden Orgeln einzuverleiben. So wurde eine Veranlagung ausgedacht, die in ihrer Art nun einzig dasteht. Von der Bedienung der 2 grofsen Magazinblasbälge durch Menschenkraft mufste von vorneherein abgesehen werden, weshalb man sich für einen Elektromotor von 3 Pferdekräften entschied, der den Strom von einem Generator erhält, welcher zugleich der elektrischen Beleuchtung des Klosters dient. Die Dynamomaschine mit dem elektrischen Motor und dem ganzen Gebläse wurde auf dem Dachboden untergebracht; von dort aus gehen die Windkanäle quer über die Gewölbe des Chores in ungewöhnlicher Länge bis zu 50 m in die 3 verschiedenen Orgeln und ermöglichen — trotz des ungeheuer langen Weges, den der Orgelwind zu machen hat — doch die präziseste Ansprache aller Pfeifen. Im übrigen ist nicht das von den Orgelbauern bisher angewendete elektro-pneumatische System zur Anwendung gekommen, sondern der gelehrte hochwürdige Orgelphysiker hat für seine Zwecke unter den gegebenen schwierigen Platzverhältnissen ein eigenes elektro-pneumatisches System konstruiert. Es mufsten die Schleifladen der alten Orgel beibehalten, denselben die elektro-pneumatische Kegelladen- bezw. Membranenladenbauart der anderen 2 Orgeln angepafst und so etwas gleichmäfsig miteinander Funktionierendes geschaffen werden.

Während Orgelbauer Weigle damit beschäftigt war, das ganze neue Pfeifenwerk zu liefern, wurde in den Werkstätten des Klosters der elektro-pneumatische Mechanismus unter der kundigen Hand zweier Laienbrüder, welche die Angaben und Zeichnungen ihres Vorgesetzten gewissenhaft ausführten, hergestellt. Die Thätigkeit des Abtes beschränkte sich dabei aber nicht etwa einzig auf Reifsbrett, Stift und Zirkel, oft genug nahm er selbst Hobel und Feile zur Hand. In Stuttgart wie in Einsiedeln haben die sich gegenseitig ergänzenden vorbereitenden Arbeiten etwa ein Jahr Zeit erfordert. Alsdann kam das Zusammensetzen aller Teile an Ort und Stelle, das nach Überwindung mancher örtlichen Schwierigkeit und neben mannigfachen Versuchen auch noch genug Zeit in Anspruch nahm. Endlich, am 24. November 1897, konnte der ganze Orgelbau kirchlich geweiht werden.

Das Erstaunliche und in der Wirkung höchst überwältigende besteht nun darin, dafs von einem verhältnismäfsig kleinen, blofs zweimanualigen und nur 50 Register umfassenden Spieltisch aus alle 3 Orgeln bequem gespielt werden können. Die Tonmassen dieser 3 Orgeln verteilen sich so gleichmäfsig in dem weiten Kirchenraum, dafs man sich frägt: von wo denn die Klänge eigentlich herkommen und wo wohl der unsichtbare Spieler sitzen mag? Es ist ein Gesamtklang, der an glanzvoll majestätischer Wirkung den Klang der gröfsten Orgel in Deutschland, derjenigen mit 101 Registern im Ulmer Münster, entschieden übertrifft. Man darf behaupten, dafs die 50 Register der 3 Einsiedler Orgeln — bestehend aus 13 Hochdruck- und 37 Niederdruckregistern einschl. aller Oktavkoppeln u. dergl. — eine gesamte klangliche Kraft von ungefähr 120 Registern hervorbringen.

Der Leser wird hiernach geneigt sein zu glauben, dafs mit so wenigen Registern die grofse klangliche Kraft eine im allgemeinen sehr rohklingende sein müsse. Dieses Vorurteil würde nicht zutreffen. Ist doch auch den Weigleschen Hochdruckstimmen schon vorgeworfen worden, dals sie sich im Toncharakter von den Niederdruckstimmen zu sehr absondern und dadurch ein klangliches Mifsverhältnis schaffen. In Einsiedeln ist jedoch von einem solchen Mifsverhältnis nichts zu merken, sondern der Gesamtklang ist ein so abgerundeter, gleichmäfsig füllender, indem sich die Hochdruckstimmen so schön den Niederdruckstimmen anschliefsen, dafs die erreichte Wirkung — unterstützt durch sehr günstige Akustik in der enorm grofsen Kirche — nicht besser hätte ausfallen können. Es ist daher nicht richtig, wenn man glaubt, dafs die Weigleschen Hochdruckluftregister nur kolossale Kraft von sich geben ohne dabei schön zu klingen. Die ganz besondere Konstruktionsweise der Pfeifenlabien — Weigles Patent — ist es, welche neben ausgiebigster Kraft auch klangliche Schönheit erreichen läfst, während der bei gewöhnlicher Labienkonstruktion angewendete Hochdruck mehr oder weniger nur eine Art blökenden Klanges hervorbringt. Einige Hochdruckregister sind in Einsiedeln sogar von charakteristisch zartem und weichem Klang, so Violine 8' und Horn 8', zwei reizend schönklingende Solostimmen, von denen der Zuhörer gar nicht vermutet, dafs es Hochdruckstimmen sind. Seit dem Aufkommen der Weigleschen Hochdruckregister behaupten dessen Neider auch, dafs die Verstärkung des Winddruckes bis auf 300 mm gar nichts Neues, sondern etwas schon oft Probiertes sei, das man aber wegen Unzweckmäfsigkeit wieder habe fallen lassen. Mit den gewöhnlichen Pfeifenlabien wird der Klang allerdings nicht schön genug, bezw. meist schrill und scharf pfeifig, also unschön, während mittelst der Weigleschen Labien die Erreichung gleich schöner, charakteristischer Klangfarben nun erwiesen ist, wie bei den Niederdruckstimmen.

Es liefse sich hierüber noch vieles sagen, würde aber zu weit führen, weil mit diesen Zeilen überhaupt nur darauf hingewiesen werden sollte, was für eine Nutzanwendung aus den Einsiedler Neuheiten für die fernere Orgelbaukunst zu ziehen ist, bezw. was sich auch für uns in Deutschland daraus Beachtenswertes ergiebt. Es läfst sich dies in Zweierlei zusammenfassen:

Erstens ist in Einsiedeln das Problem gelöst, dafs sich für grofse Räume entfernt voneinander stehende Orgeln auf elektrisch-pneumatische Weise gleichzeitig aufs Präziseste miteinander spielen lassen;

zweitens wird man für die Folge mittelst gut ausgewählter Hochdruckluftregister, *Weigle*scher Konstruktion, mit verhältnismäfsig geringerer Registerzahl für grofse Räume diejenigen

grofsen Kraftwirkungen erreichen, die vordem nur durch enorm grofse und kostspielige Registerzahl zu erreichen war.

Zu ersterem sei noch erwähnt, dafs man seit Einführung der elektrischen Beleuchtung im Strafsburger Münster ebenfalls mit der Absicht umgeht, die grofse 45 stimmige Hauptorgel mit der weit davon entfernten 30 stimmigen, in der Nähe des Hochaltars befindlichen sogenannten Chororgel elektrisch zu verbinden und miteinander gleichzeitig spielbar zu machen. Nach diesem in Einsiedeln erreichten Erfolg wird dem Gelingen dieses Vorhabens nun kein Zweifel mehr entgegenstehen.

Für unsere grofsen Konzertsäle und Festhallen in Deutschland darf der elektro-pneumatische Erfolg von Einsiedeln ebenfalls beachtet werden, denn bisher war in unseren grofsen Konzertsälen bei grofsen Choraufführungen das Zusammenspiel mit Orgel — durch die weite Entfernung zwischen Dirigent und Organistensitz —, immer eine ziemlich mifsliche Sache. Ein elektro-pneumatischer Spieltisch läfst sich dagegen mit Leichtigkeit in der Nähe des Dirigenten anbringen, was dann die präzisesten Einsätze der weitabstehenden Orgel ermöglicht. Derartige Bauweise ist zwar in grofsen Konzertsälen in England und Amerika schon ausgeführt, bei uns in Deutschland aber noch nirgends, darum möge man die ähnliche Veranlagung in Einsiedeln nicht unterschätzen und nicht unbeachtet lassen.

Zum Schlusse sei wiederholt gesagt, dafs der Unterzeichnete auf das Aufsergewöhnliche und Bedeutsame des Einsiedler Orgelbaues nur objektiv aufmerksam machen wollte, keineswegs um für den deutschen Orgelbauer *Weigle* und für seine Hochdruckluftregister gleichsam Reklame zu machen, sondern nur um in gerechter Würdigung alles Geleisteten näher hervorzuheben, wem bei Erstellung dieses mitwesentlichen Neuheiten ausgestatteten Orgelbaues wirklich Ehre und Anerkennung gebührt. Diese Anerkennung für redliches Streben gebührt den ingenieusen orgeltechnischen Bemühungen des hochwürdigen Herrn Abtes *Columban* einesteils, wie anderenteils den ebenso redlichen Bestrebungen *Weigle*s in Bezug auf fortschrittliche Intonationsweise des ganzen Pfeifenwerkes. Darum: Ehre, dem Ehre gebührt!

Mannheim, im August 1898.

A. Hänlein, Musikdirektor.

Berlin, 16. Sept. Allmählich beginnt das Musikleben wieder. Konzerte werden für die nächsten Wochen wenigstens schon angezeigt. Die königliche Oper hat ihr Winterhaus bereits bezogen und eine ganze Reihe neuer sowie neu zu studierender alter Werke in Aussicht gestellt. Die Oper im »Theater des Westens«, von Herrn *M. Hofpaur* geleitet, gab gestern mit den »Hugenotten« ihre erste Vorstellung. Eine Oper im »Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater«, von Herrn *Samst* vorbereitet, soll in wenigen Wochen ihre Thätigkeit beginnen. Und da es auch einen ganz neuen Beethoven-Saal für Konzerte geben wird, damit noch mehr angehende Klavierspieler und Sänger sich öffentlich hören lassen können, so müfste ja ein gewissenhafter Berichterstatter schon jetzt zu sorgen beginnen, wie er das alles mit seinen zwei Ohren durchfechten werde. Aber er darf sich in der Gewifsheit beruhigen, dafs für die Kunst im allgemeinen und für seine Leser insbesondere — ganz zu geschweigen des persönlichen Genusses — nichts verloren ist, wenn er die Hälfte des Gespielten und Gesungenen weder bespricht noch auch hört.

Es ist auffallend, dafs der Kunstgesang immer mehr Raum in den Spezialitätentheatern einnimmt. An die Stelle des indischen Gauklers tritt die Koloratursängerin, die Springer-Gesellschaft verdrängt eine Sängervereinigung. Ich spreche nicht von denen, die aus der Not eine Tugend machen, die gleich dem Operettentenor *Steiner* und dem Opernbassisten *Biberti* sich den »Spezialitäten« einreihen, weil sie gerade keine Stellung bei der Bühne fanden, ich habe vielmehr solche Sänger im Sinne, welche ernstliche Studien gemacht haben, um sie in den genannten Instituten zu verwenden. In der That kann man da zuweilen recht achtbare Leistungen hören. Sie werden sehr gut bezahlt, aber im allgemeinen doch bei weitem nicht so, wie die sonst üblichen Kunststücke, so dafs der Direktor ein reich mit Musiknummern durchsetztes Programm seinem Publikum sehr gern bietet, wenn es diesem nur gefällt. Und dafs es oft ausnehmend gefällt, ist das Seltsame dabei. Man höre nur! Vor einiger Zeit eröffnete der »Wintergarten« seine Pforten. Reichlich die Hälfte seines Programms waren Gesangssachen. Ein Schauspieler sang fade Possenstrophen, ein schwedisches Frauensextett trug — *Mendelssohn*sche Tonstücke vor, drei Toulouser »Troubadours« führten — Wiener Gesangswalzer aus. Es war alles höchstens Mittelgut; man hört es in den gewöhnlichsten Konzerten weit besser, und doch gefiel es offenbar sehr. Dann trat eine »Australische Opernsängerin« auf, die scharf und tremulierend und unrein sang, aber schliefslich durch eine Melodie interessierte, die sie mit einem noch über die gewöhnliche Kopfstimme hinausgehenden merkwürdigen bis ans Ende der dreigestrichenen Oktav reichenden Register ausführte. Das gehörte denn allerdings als Spezialität ganz an diese Stelle. Endlich aber zeigte sich Mifs *Russell* aus New York, für die seit Monaten die Posaunen in allen möglichen Weisen geblasen hatten. Über die Fülle und Pracht ihrer Kleider las man in den Tagesblättern ganze Spalten. Für ihre Schönheit fand man die preisendsten Worte zu matt. Demütig sollten alle sich vor der Majestät dieser Erscheinung neigen. Ihr Gesang, so hiefs es weiter, wäre das Glück aller Hörer, den armen Kranken in den Lazaretten aber, denen sie aus Barmherzigkeit oft vorsänge, bedeute er Labung, Trost und Schmerzvergessen. Kein Wunder, meinte man, dafs dieses edle Weib — sie soll schon fünf Männer gehabt haben — für zwei kurze Liedvorträge allabendlich 2000 M und nebst ihrer Begleitung prächtige Wohnung und herrliche Verpflegung in einem ersten Gasthofe erhielte. — Nun stand sie vor mir in gewifs sehr kostbarem, aber wenig kleidsamem Gewande, eine stattliche Erscheinung, nicht gar jung, mit regelmäfsigem, aber ausdruckslosem Gesichte. Manche der Zuhörerinnen war schöner, jedenfalls anmutiger. Sie sang eine Operettenariette gar nicht schlecht, doch nicht besser, wohl aber kühler als unsere Bühnensängerinnen zweiten Ranges. Bemerkenswert war nur, dafs sie den Mund beim Singen schief zog. Der einzige Zug an ihr, der das Langweilige der Gleichförmigkeit etwas milderte! — Und nun dachte ich, was sich so als gar nichts Sonderliches erwies, könne sich unmöglich halten. Aber drei Wochen sind darüber vergangen, und man drängt sich noch täglich um Eintrittskarten, man jubelt dem nichtssagenden Vortrage allabendlich zu. Und das ist es, was ich vorhin das Seltsame bei dieser Sache nannte. — Hat ein so grofser Teil des Volkes so wenig Kunstsinn oder Feingefühl, so sollte man doch an seiner ästhetischen Erziehung verzweifeln. Ist es nicht traurig, dafs die »Morwitz-Oper« jetzt eben wieder mit dem geistlosen und künstlerisch so mangelhaften Gesange des Herrn *Bötel* gefüllte Häuser und ein gutes Geschäft machen konnte?

Aus dem königlichen Opernhause ist wenig zu berichten. Es gastierte dort Fräulein *Schacko* aus Frankfurt a. M., uns vom früheren Kroll-Theater noch wohl bekannt. Sie wird an der Stätte ihrer jetzigen Kunstthätigkeit — wie der übliche thörichte Ausdruck lautet — »vergöttert«, hier kam sie uns aber doch ganz menschlich vor, und ihre »Mignon«, ihr »Hänsel«, ihre »Lola« erschienen nicht so grofs, dafs sie den heimischen Darstellerinnen dieser Rollen weiter als bis an die Schulter gereicht hätte. — Damit wir nun nicht allzulange ohne Sprachengemisch auf der königlichen Bühne blieben, sang Herr *Fumagalli* den »Bajazzo« und den »Rigoletto« als Gast in italienischer Sprache. Gewifs ist in der Oper das Gedicht das Wichtigste, die Musik nur Mittel zu seinem Ausdrucke. Aber das Mittel darf nicht unvollkommen sein. Keineswegs ist in der Oper der Gesang die Hauptsache, aber er mufs an sich möglichst kunstreich erscheinen. Herr *Fumagalli* hat seine von Natur achtbare Stimme zu wenig ausgebildet, desto mehr sein Spiel. Die Feinheiten der Darstellung bieten jedoch keinen Ersatz für die vielfachen gesanglichen Mängel. Ja, diese traten hier vielleicht noch schärfer hervor, jemehr die Darstellung ausgearbeitet war.

Die Eröffnungs-Oper im Theater des Westens war in künstlerischer Beziehung um so erfreulicher, als die »Hugenotten« ein recht anspruchsvolles Werk sind. Das Orchester, etwa 50 Mann stark, erwies sich als durchaus leistungsfähig. Herr *Ruthardt* leitete die Vorstellung gut. Auch über die Chor- und Solosänger darf man ein günstiges Urteil fällen. Die Valentine der Frau *Seebold*, einer früheren Operettensängerin, und die Margarethe der Frau *Schuster-Wirth* standen in erster Reihe; der Raoul des Herrn

Alberti gefiel der hohen Töne wegen, und Herr *Drefsler* als Marcell sowie Herr *Luria* als Nevers erwiesen sich als recht tüchtige Kräfte. — Der Beifall erscholl denn auch gestern so laut im Hause, wie er heute warm in den Zeitungen ausgedrückt wird. Und demnach hätten wir ja die langbegehrte (und oft auf kurze Zeit erschienene) »zweite Oper«, die ja auch, da eine grofse Anzahl recht billiger Plätze vorhanden ist, als eine Art »Volksoper« gelten könnte. .... Ja, wenn es nach den Wünschen des Direktors und nach den Meinungen der guten Kunstschreiber-Kollegen ginge. Ich glaube an den Bestand des Unternehmens nicht. Die Bedingungen für denselben, ein anziehender, fesselnder Spielplan, kann nicht aufgestellt werden, weil von allem Zugkräftigen die königliche Oper das alleinige Aufführungsrecht besitzt. — Einstweilen wird ja von der »Oper des Westens« noch viel zu berichten sein. Zunächst über die Neuheit »Eugen Onégin« von *P. Tschaikowski*, die am 21. d. M. gegeben werden soll. Schon da mufs es sich zeigen, dafs es nichts als Phrase ist, wenn es immer heifst: »Gebt nur neue Opern, dann wird das Publikum schon kommen.« Sind doch erst Wochen vergangen, seit die »Schwarze Kaschka« und »Pergolesi« auf dieser selben Bühne durchfielen! Rud. Fiege.

Dresden. Als der Schreiber dieser Zeilen sich am letztenmale (in No. 8) mit einem Musikbericht von hier (»Monatliche Rundschau«) an die Leser der »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« wandte, da gab er am Schlusse, als er des Unfalls gedachte, der die prima donna wagneriana Frl. *Malten* betroffen, der Hoffnung Ausdruck, die gefeierte Künstlerin werde mit dem Beginne der neuen Saison ihrer Kunst wiedergegeben sein und dem projektierten »Wagner-Cyklus« die Weihe geben. Und also geschah es! Unter enthusiastischen Kundgebungen »grüfste« Frl. *Malten* als Elisabeth »die theuren Hallen wieder«, von denen sich bald darauf (1. September) ein wackerer Veteran der Kunst verabschieden sollte, der treffliche Bafsbuffo *Wilhelm Eichberger*. Mit diesem Künstler schied zugleich ein Stück altes Dresden von uns, ein Stück einer alten, aber wirklich guten Zeit. Anno dazumal d. h. vor 40 Jahren, als *Eichberger* (am 1. September 1849) in Königsberg zum erstenmale die Bühne betrat, herrschte noch nicht die Sitte, dafs der junge Komödiant »wohlvorbereitet« auf Musik- und Schauspielschulen, auf den weltbedeutenden Brettern debütiert und, wenn er nur halbwegs reüssiert, in der Überschätzung und Vergötterung seines werten Ichs seine »künstlerische Aufgabe« sieht, damals hiefs es »von der Pike auf« dienen und sich durch seine Tüchtigkeit eine Position erringen. Wer die Selbstzucht nicht gewann, ging unter. Was sich durchrang, das wurde aber auch etwas Ordentliches. Und, was für Opernkräfte besonders heilsam war, Schauspiel und Oper waren an den Bühnen noch nicht die getrennten Begriffe, wie heute. Der Dialog war den singenden Damen und Herren keine terra incognita. Das Spiel in der Oper war nicht das geschraubte, von falschem Pathos durchseuchte von heute, sondern das ungesuchte, natürlichere eben der Schauspielbühne. Die Spieloper, die heute mangels wirklich für sie vorbereiteter Kräfte darniederliegt, florierte. Wie eine alte Säule ragte so der »alte Eichberger« in unsere Zeit hinein. »Generationen« hatte er kommen und gehen sehen. Wir erinnern uns noch, wie er, auch schon nicht mehr der Jüngste, mit seinem würdigen Kameraden, dem unvergessenen Tenorbuffo *Marchion*, zu den festen Stützen unserer Spieloper gehörte, als dieselbe in dem damals noch jungen der altberühmten Wiener Künstlerfamilie entstammenden *Anton Erl*, der hier unersetzt gebliebenen *Clementine Schuch-Proska* und dem trefflichen Bassisten *Decarli* für die Hauptrollen Kräfte ersten Ranges besafs. Für die »Hauptrollen« — das ist eigentlich nicht korrekt. Wenn Künstler wie eben *Eichberger* und *Marchion* auf der Scene waren, gab es keinen Unterschied in den Rollen; wer diesen als Marquis von Corcy (»Postillon von Lonjumeau«), jenen als Bartolo (»Barbier von Sevilla«) sah, dem wird nie der Gedanke gekommen sein, dafs dies in den betr. Stücken eigentlich nur Nebenfiguren sind, weil es Gestalten von Fleisch und Blut, von wirklichem Eigenleben waren, welche diese Künstler hinstellten. Und solcher köstlicher, lebenswahrer Gestalten zauberte uns der humorbegabte *Eichberger*, der vor wenigen Jahren noch als Baculus, Sulpice, Bijou etc. trefflichst am Platze war, in letzter Zeit als Schlosser in »Maurer und Schlosser«, als Lord Kookburn in »Fra Diacolo«, als Ritter Adelhof aus Schwaben im »Waffenschmied« etc. vor Augen. Vorerst ist noch nicht abzusehen, wie der Künstler vollwichtig zu ersetzen ist. Was dessen künstlerische Laufbahn anlangt, so begann er, der im Jahre 1830 in Cassel geboren wurde, dieselbe, wie oben gesagt, vor 40 Jahren in Königsberg, nachdem er seine gesangliche Ausbildung von seinem Vater *Joseph Eichberger* erhalten. Dieser war in den 30er Jahren eine Zierde der Berliner Hofoper und glänzte namentlich in Spontinischen Opern (Licinius, Cortez etc.). Von Königsberg begab sich *Wilhelm Eichberger* ins Engagement nach Danzig, denn nach Bremen und schliefslich nach Wiesbaden an das herzogl. Hoftheater. Von da kam er im Jahre 1858 nach Dresden. Sein Sohn *Walther* wirkt, dem Namen *Eichberger* Ehre machend, gegenwärtig als Musikdirektor am Schweriner Hoftheater, vordem leitete er die Flora-Oper zu Charlottenburg. — Soweit von hiesigen Opernverhältnissen. Wenn wir nun auch einmal eine »Operette« in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen, so geschieht dies, weil der Autor des Werkes, das wir im Auge haben, den Kredit eines gediegenen, ernst strebenden talentvollen Komponisten geniefst. Das Werk benamset sich »Der Opernball«, der Komponist heifst *Richard Heuberger*. Die Stätte der hiesigen Aufführung war das »Residenztheater«, welches mit der Novität seine Wintercampagne eröffnete und zwar, wie gern konstatiert sein mag, mit sehr freundlichem Erfolg. Die Operette selber ist in ihrem musikalischen Teil das Produkt jener an sich sehr löblichen Bestrebungen, die darauf gerichtet sind, den spezifischen Operettenstil zu verlassen, das Genre zu heben und von dieser Seite aus zu einer Wiedererweckung der komischen Oper zu gelangen. *Richard Heuberger* hält im Grunde seines Herzens seine Kunst zu hoch, um sie zur Künderin von Frivolem, Lascivem etc. zu erniedrigen, wählt sich aber einen Stoff, dem er gar nicht anders beikommen kann, als wenn er von seinem idealen Standpunkt herniedersteigt. Da liegt das Dilemma, in das er geraten. Das Sujet ist so pikant, so gepfeffert mit Zweideutigkeiten und Unzweideutigkeiten, dafs der distinguierte, zurückhaltende Ton, den *Heuberger* anschlägt, ganz deplaciert erscheint. Weniger »solide Faktur«, mehr Temperament und Laune — das war von Anfang geboten. Ja, man kann sagen, nicht genug Temperament und Laune konnte die Musik vertragen, um dem Texte zu entsprechen, einem Texte, der Situationen für einen *Straufs* oder *Offenbach* bot. Man denke die »Moral« desselben: alle Männer sind untreu, nur mit dem Unterschied, dafs die Dummen sich bei ihren Streichen erwischen lassen. Die Atmosphäre, in die wir geführt werden, charakterisiert sich durch Chambres séparées, Cocotten, die mit dem Oberkellner auf »Du und Du« stehen, durch pikante Verwechslungen verheirateter Frauen mit einem lockeren Dienstmädchen etc. Kurz, es ist »Fledermaus«-Luft, die wir atmen, »Pariser Leben«, in das wir geführt werden. Hennequins ausgelassener Schwank »Die Rosa-Dominos« gab den Stoff für das Buch ab, welches die Firma Victor Léon und Hugo von Waldberg verfafste. Ohne das Prickelnde, Nervenerregende des Sect-Mousseux war eine einem solchen Text innerlich gleichgeartete Musik undenkbar und, gleichgeartet ist eben die Musik des »Opernball« dessen Libretto nicht. Ihre Vorzüge treten erst zu Tage, wenn man sie unabhängig von diesem betrachtet. Graziöse, liebenswürdige, elegante Musik, in ihrem ganzen Stil und Wesen, in der melodischen Diction, in Harmonik und Orchestration, den vornehm empfindenden und künstlerisch geschulten Musiker verratend, ist die Partitur der Operette mehr auf den Beifall des Kenners berechnet, denn auf den des grofsen Publikums. Gegen die Musik zum »Struwelpeter«-Ballets involviert sie nach Seiten der Leichtigkeit und Anmut der Linienführung einen entschiedenen Fortschritt, aber es fragt sich doch, ob der junge Wiener Komponist auf dem richtigen Wege ist, wenn er gerade der Operette pikantester Richtung — es heifst die Autoren, die ihm die »Rosa Dominos zurechtlegten, sollen jetzt »Niniche« für ihn bearbeiten — sich zuwendet. Otto Schmid.

Frankfurt a. M., 16. Sept. Die Frankfurter haben genug Geld, sich nicht nur ein schönes Opernhaus hinzustellen, sondern sich drinnen auch von ersten Künstlern die Meisterwerke und andere vorspielen und -singen zu lassen. Die Aufführung des Tristan am

Montage war durchaus gut. In Frau *Ende-Andriessen* besitzen die Frankfurter eine ganz vortreffliche Primadonna. Sie hat jetzt aufser in verschiedenen andern Opern den ganzen »Ring« mitgesungen, so dafs sie in den letzten 14 Tagen fast nicht von der Bühne heruntergekommen ist. Dafs sie da gestern Abend noch voll bei Stimme und — bei Spiel war, ist gewifs bewundernswert: ihr Sopran ist unendlich weich und mild, ohne deshalb der dramatischen Kraft und Macht zu entbehren, so dafs sie immer die Herrin der Situation blieb, was *Vogl* nicht gelang, der das Orchester keinmal übersungen hat, wo es darauf ankam. Dabei hat sie eine Kunst, schon mit der Stimme allein zu charakterisieren, die ganz bewundernswert ist. Wenn dazu nun eine imposante Bühnenerscheinung kommt, ein graziös-vornehmes und vollendetes Spiel, dann kann es dieser Leistung nicht an Wirkung fehlen, der Beifall war demnach selbstverständlich ein frenetischer (5—6 mal wurde sie gerufen nach jedem Akt!). Neben ihr hat mir von den Frankfurter Künstlern die gröfste Bewunderung der Bassist *Greeff* (König Marke) abgerungen. Bei ihm überwiegt die Kunst des Gesanges die des Spiels, das freilich immer noch gut ist. Es war, als wüchse diese Stimme mit jedem Ton, und da auch die gesangliche Charakteristik vorzüglich war, so kam die gewaltige Steigerung, die im ersten Auftreten *Markos* liegt, zu mächtiger Geltung. Aber auch die übrigen Frankfurter Künstler *(Brangäne* und *Kurwenal)* leisteten Gutes, sehr hübsch wurde von *Pichler* das Lied des Matrosen gesungen. Einen besonderen Lobstrich verdient auch das Orchester (geleitet von Dr. *Rottenberg)*, welches ausgezeichnet spielte. Über *Vogls* Leistung brauche ich nichts zu schreiben, da sie zu bekannt ist. Schade, dafs seine Stimme nicht mehr ihre Vollkraft hat.

Wenn mich der Tristan trotzdem nicht befriedigt hat, so lag das sicher nicht an der Aufführung.

Ich hätte nicht gedacht, dafs ein Werk, dessen Studium im Klavierauszuge mich so begeisterte, mir in der Aufführung eine Enttäuschung bringen würde. Thatsächlich wurde ich nur an wenigen Stellen »gepackt«, nach der Aufführung ging mein Puls fast ebenso ruhig wie vorher. r.

Gotha. Am 17. Oktober hält der Kirchenchorverband im Herzogtum Gotha seinen dritten Verbandstag ab unter Vorsitz des Herrn Generalsuperintendenten D. *Kretschmar.* Herr Pfarrer *Backhaus*-Kleinschmalkalden wird einen Vortrag über die Liturgie in der evangelischen Kirche halten.

— Der Kirchengesangverein (Prof. *Rabich*) führt am 18. Oktober die Kantate: Petrus Forschegrund für Chor, Solostimmen und Orchester von einem sehr talentierten jungen Komponisten *Friedrich Schuchardt* auf. Wir werden seiner Zeit über den Erfolg des Werkes berichten.

— Unter den von der Liedertafel Gotha (Prof. *Rabich*) für die Saison 1898/99 engagierten Künstler befinden sich auch *Pablo de Sarasate* und *Ellen Gulbranson.* Der Musikverein (Prof. *Tietz*) bereitet *Bruchs* neues Oratorium: »Gustav Adolf« zur Aufführung vor.

Langensalza. Am 26. August a. c. starb infolge eines plötzlich eingetretenen Herzleidens der Lehrer Herr *Hermann Weifsenborn* in Langensalza im Alter von 32 Jahren. Für das musikalische Leben der Stadt ist dies ein herber Verlust. Als Leiter verschiedener Musikvereine — zuletzt des »Gesangvereines« — hat er sich namentliche Verdienste erworben. Noch vor kurzem erfreute er die Musikfreunde aus Langensalza und Umgegend durch eine wohlgelungene Aufführung der Schöpfung von *Haydn.* Alle, die dem liebenswürdigen und schaffensfreudigen Herrn näher standen, werden ihm ein treues Andenken bewahren. W...r.

Leipzig. Der deutsche evangelische Kirchengesangverein hält in der Zeit vom 16. bis 18. Oktober unter dem Vorsitze des Geh. Staatsrats *Hallwachs* hier seinen 14. Vereinstag ab.

— Das Ehepaar *Stavenhagen* wurde auf seiner Konzertreise in Rufsland sehr gefeiert. Auch als Dirigent erhielt *Stavenhagen* zu Pawlowsk grofse Anerkennung.

— Eine französische Zeitschrift erzählt folgenden Unsinn: »Als *Wagner* sich am 10. März 1862 besuchsweise bei dem Bayernkönige Ludwig II. in München aufhielt, fuhren die beiden Freunde in römischen Kostümen mit Rosenkränzen auf dem Kopfe in einer Barke auf dem Schlofssee umher, indem sie Opern-Arien sangen, die sie auf der antiken Lyra begleiteten.« Im März 1862 arbeitete *Wagner* in Biebrich an den »Meistersingern« und in München regierte König Max. (Kl. Journ.)

— In Bergen fand im Juni ein grofses Musikfest mit 6 Konzerten statt, in denen nur norwegische Werke, von norwegischen Künstlern interpretiert, vorgeführt wurden. *Edward Grieg, Svendsen, Halvorsen, Johann Selmer* glänzten als Komponisten und Dirigenten, *Ellen Gulbranson*, die erste norwegische Gesangskraft, hatte riesigen Erfolg mit *Grieg*schen Kompositionen. Der Deutsche zieht es vor, sich nicht auf den nationalen Standpunkt zu stellen, sondern, namentlich in der Gegenwart, in seinem Musiktreiben das Ausland hoch leben zu lassen.

Konzertführer. Von den Hilfsmitteln, die für die öffentliche Musikpflege, insbesondere für die Konzertbesucher geschaffen wurden, gehören die »kleinen Konzertführer«, herausgegeben von *Hermann Kretzschmar*, zu den zweckdienlichsten. Bis jetzt liegen 38 Nummern (alte und neue Meister) vor, doch soll die Sammlung bald den gesamten Konzertspielplan umfassen. Der geringe Preis von 10 Pf. für die Nummer dürfte dazu beitragen, die »kleinen Konzertführer«, die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen sind, schnell unter dem Musikpublikum einzubürgern.

Geigenbau. Prof. *Hermann Ritter* in Würzburg macht den Vorschlag, unsere Geigeninstrumente, vor allen Dingen die Viola und Violine mit einer 5. Saite zu versehen, nämlich die Viola mit einer e^2-Saite und die Violine mit einer h^2-Saite. Er behauptet, die Komponisten hätten offenbar das Verlangen, den gesamten musikalisch brauchbaren Tonumfang im Klangregister der Streichinstrumente verwenden zu können, und dieses könnten sie, wenn die oben genannten Instrumente 5 Saiten erhielten.

Besprechungen.

Lieder und Gesänge.

Prohaska: Op. 3. Sieben Lieder für eine tiefe Stimme. Nr. 1: Dort am Hügel lehnt ein Rosenstrauch. Preis 1,20 M. Nr. 2: Im Dorfe der Gasse entlang. Preis 1,20 M. Nr. 3: Längst im Dorfe die Abendglocke erklang. Preis 1,20 M. Nr. 4: Die Wolke fliegt so hoch, Preis 1,20 M. Nr. 5: Wo kommst du her. Preis 1,20 M. Nr. 6: Wenn deine Liebe gestorben. Preis 1 M. Nr. 7: Siehst du das Meer. Preis 1,20 M. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Zwischen all den »modernen Klavierstücken mit Begleitung einer Singstimme« einmal wieder wirkliche sangbare Lieder mit zurücktretender aber trotzdem charakteristischer Begleitung. *Prohaska* beweist, dafs man sang- und dankbar schreiben kann, ohne deshalb antiquiert zu erscheinen. Sämtlichen Weisen ist eine edle Volkstümlichkeit eigen, alle sind kerngesund. In Nr. 1 ist ergreifend schön »Auf der Donauflut die Sonne schwebt«. Nr. 2 charakterisiert gar treffend den von der Geliebten Verlassenen, der lustig erscheinen will und doch im Herzen so tief betrübt ist. Ein Schlager ersten Ranges ist Nr. 4: »Die Wolke fliegt so hoch!« Ihm nicht viel nach stehen die andern Nummern.

Cesek, Hans: Op. 15. Es geht ein lindes Wehen. Preis 1,20 M. Op. 10. Kleine Rosen (mit französischem und

deutschem Text). Hoch und tief Preis 1,20 M. Op. 16. Der Frühlingswind. Hoch und tief Preis 1,20 M. Ebenda.

Drei hübsche zarte Liedlein, ersteres mit sehr schöner Klavierbegleitung.

Vogel, Bernhard: Op. 64. Der Wille Gottes. Ode von Klopstock für vierst. gem. Chor. Preis Part. 1,80 M, Chorst. à 30 Pf. Ebenda.

Der kürzlich verstorbene Komponist hinterläfst hier ein wirklich schönes Werk. Die Führung der Stimmen ist meisterhaft, der Textinhalt vollständig musikalisch illustriert. Chöre, die eine ernstere Aufgabe lieben und dynamisch fein vortragen können, seien auf das hervorragende Werk aufmersam gemacht.

Speyer, Arthur: Op. 1. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte (!) komponiert. Leipzig, Verlag von Gebr. Hug. Preis 3 M.

Nr. 1. Lied eines Fahrenden Gesellen (Edur) verlangt vom Sänger 2 Oktaven ($\overset{\circ}{h}$ bis $\overline{\overline{h}}$), auch in späteren Liedern werden zu grofse Anforderungen an die Stimmen gestellt. Es steckt aber ein gewisses Temperament in den Liedern, so dafs man sie nicht ohne Interesse aus der Hand legt.

Cursch-Bühren: Des Kindes Lebens Ernst und Scherz. Sechs Kinderchöre zur Aufführung in Schule und Haus. Op. 152. Klavier-Auszug 1,20 M, Stimme 20 Pf, Text 10 Pf. Ebenda.

Pache, Johannes: Ein Maienfest. Kinderfestspiel mit verbindender Deklamation. Klavierauszug 3 M, Chorstimme 40 Pf. Ebenda.

Hallig, K.: Das Christkindlein. Kinderfestspiel. Klavierauszug 3 M, Singstimme 40 Pf. Ebenda.

Keines der Werke stellt hohe Anforderungen an den Chor, auch die einfachste Dorfschule kann sie aufführen, schon etwas geübt müssen aber die kleinen Solisten sein. Man lasse sich die Sachen zur Ansicht kommen und prüfe selbst.

Cursch-Bühren: Kreuzfahrersang. Für einstimmigen Männerchor mit Orchester- oder Klavierbegleitung. Klavierauszug 2 M. Chorstimmen 20 Pf. Ebenda.

Wir sind kein Freund vom einstimmigen Männerchor trotz *Kremsers* altniederländischem Dankgebet und *Bruchs* Normannenzug, weil derselbe auf die Dauer ermüdend wirkt. Nicht allein, dafs der Komponist auf die Harmonie verzichtet, er mufs sich auch noch in Bezug auf den Tonumfang der Melodie beengende Fesseln auflegen, damit jede Stimme in bequemer Lage singt. Dafür mufs er durch interessanten Rhythmus und melodischen Reiz zu fesseln verstehen. Diese Eigenschaften kann man dem Werke von *Cursch-Bühren* zugestehen.

Meyer-Olbersleben, Max: Tanzreigen. Für Männerchor und Orchester oder Klavier komponiert. Op. 56. Klavier-Auszug 3 M, Chorstimmen à 40 Pf. Ebenda.

Ein reizender Tanzchor im $^6/_4$ Takt voll sprudelnder Laune und heiterer Lebenslust.

Germer, H.: Op. 37. 26 Klavier-Etuden für die Unterstufe des Unterrichts. Preis 1,50 M. Ebenda.

Die Etuden, komponiert von *German* und *Czerny* enthalten wertvolles Übungsmaterial für die rechte Hand, während die linke Hand etwas stiefmütterlich bedacht ist.

Ganz, Rudolf: Du meine blasse Rose. Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Hohe und tiefe Ausg. Preis 1,20 M.

Stimmung nicht übel, aber zu viele »Schusterflecken«.

Göpfart, K.: Op. 77. Es zog der Maienwind zu Thal. Für Männerchor ohne Begleitung. Leipzig, Luckhardt. Preis Part. 80 Pf., Stimmen 80 Pf.

Ein schwungvoller, dabei charakteristischer Chor, der mit zu dem Besten gehört, was die Männerchorlitteratur neuerdings aufzuweisen hat. Wir wünschen ihm dieselbe Verbreitung wie sie desselben Komponisten »Ave Maria« gefunden hat.

Briefkasten.

Seminarmusiklehrer H. in K. Für Ihre Zwecke dürfte die Harmonielehre von *Heinze-Reichardt* passen. Es wird sie interessieren, was Dr. *Hugo Riemann* im Musik. Wochenblatt vom 11. August schreibt: »Pädagogisch unzweckmäfsig und eine schnelle Entwickelung des Harmonieschülers zur Selbständigkeit hemmend ist vor allem der leidige Übelstand aller sich der Bafsbezifferung (des sogenannten Generalbasses) bedienenden Harmonielehren, dafs sie unter allen Umständen eine fertige Bafsstimme zum Ausgang nehmen und dem Schüler gerade das Wichtigste zu erlernen unmöglich machen; nämlich einen guten Bafs zu schreiben! Jeder einigermafsen musikalisch veranlagte Mensch hat wohl etwas Melodiesinn; aber selbst wem dieser fehlen sollte, den wird mehr Nutzen von einer Methode haben, welche eine gute Fundamentierung lehrt — er wird es dann wenigstens bis zur vernünftigen und anständigen Harmonisierung fertig vorliegender Melodieen (Choräle, Volkslieder u. s. w.) bringen können. Es ist merkwürdig, dafs dieser doch eigentlich so selbstverständliche Standpunkt den Verfassern musikalischer Lehrbücher gar nicht einleuchten zu wollen scheint. Im vorigen Jahrhundert, als man noch vom Musiker Gewandtheit im Generalbafsspielen forderte, war es ja begreiflich, dafs die Lehrbücher immer vom Bafs als dem Gegebenen ausgingen; im 19. Jahrhundert aber ist das Festhalten an dieser bedeutungslos gewordenen Praxis ein langer, langer Zopf, den die Theorie nun schon 100 Jahre zu lange hinter sich her schleift.« — Ohne mich mit den Konsequenzen zu beschäftigen, die *Riemann* in Bezug auf die Bafsbezifferung aus seiner Überlegung zieht, mufs ich ihm aus fester Überzeugung beistimmen, dafs die weitverbreitete Lehrmethode, zu einem gegebenen Bafs die Intervallen nach gegebenen Zahlen hinschreiben zu lassen, eine ganz verfehlte ist. Als ich den Theorie-Unterricht am hiesigen Seminar übernahm, habe ich sofort das bis dahin eingeführte Lehrbuch, welches nach dieser Methode verfuhr, durch das oben Genannte von *Heinze*, welches von der Melodie ausgeht, ersetzt. Der Erfolg war, dafs nach kurzer Zeit die Anfänger ebensoweit waren, als die Schüler der obersten Klasse, die bereits jahrelang Harmonieen »ausgerechnet« hatten.

Herrn W. T. in Berlin. Danke für die Zusendung.

Herrn Rektor B. W. in Frankf. Erhalten. Danke bestens.

Herrn R. Sch. in Plauen i. V. Die in Nr. 9 besprochene Motette ist für gemischten Chor gesetzt.

Herrn Dirig. K. in V. Von Reinthaler giebt es eine grofse Bismarckkantate.

Kapellm. S. in R. Befolgen Sie doch einstweilen den Rat der »oppositionellen« Musikalienverleger, alle Musikalien, die einen Aufführungs-Vorbehalt tragen, unweigerlich zurückzuweisen und von Ihren Programmen auszuschliefsen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

II. Jahrgang. 1898.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 11.
Ausgegeben am 1. Nov. 1898.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Zur Geschichte der Liturgie

in den ersten christlichen Jahrhunderten.

Von Professor Dr. **A. Thierfelder.**

Das Wort »Liturgie« ist griechischen Ursprungs. Zu den Staatslasten in Athen, welche vorzüglich die reichen Bürger trugen, gehörten die sogenannten Leiturgieen, persönliche Leistungen für das Gemeinwesen (*λῆιτον, λεῖτον*), die vorzugsweise in der Ausstattung gewisser religiöser Festlichkeiten bestanden. — Selbstverständlich wird in folgendem nur von der christlichen Liturgie, der Ausstattung christlich-religiöser Feier die Rede sein, soweit sie in musikalischer Hinsicht in Betracht kommt. —

I.

Da die meisten von denen, welche sich gleich zu Anfang zum Christentum bekannten, Juden gewesen waren und also im Tempel zu Jerusalem die heiligen Psalmen oft gehört und mit gesungen hatten, so war es natürlich, dafs sie bei ihren Zusammenkünften Psalmgesänge anstimmten, deren Textesworte und Singweisen ihnen noch im Gedächtnis hafteten. Im Epheserbriefe erwähnt Paulus nicht nur Psalmen, sondern auch Hymnen und geistliche Lieder. Mit dem Worte »Hymnen« meint er die Lobgesänge, deren sich im alten und neuen Testamente viele finden, und mit »geistlichen Liedern« bezeichnet er neue Gesänge, welche von Christen, die vom heiligen Geist erfüllt waren, gedichtet sind.

Diese drei Arten von Gesängen unterscheiden sich nicht wesentlich von einander. Es haben die Lobgesänge im alten und neuen Testamente ziemlich dieselbe Dichtungsform wie die Psalmen, und die neuen Oden (Lieder) wurden in der ersten Zeit, wo die meisten Christen Juden gewesen waren, zweifelsohne nach demselben Muster verfertigt. Die Lobgesänge und begeisterten Lieder also, welche der Apostel Paulus aufser den Psalmen, aber in enger Verbindung mit denselben erwähnt, waren psalmartige Dichtungen und fallen hinsichtlich der Form in die Kategorie der Psalmgesänge.

Es ist viel darüber gestritten worden, ob die alten hebräischen Psalmen in der Ursprache einen bestimmten Rhythmus haben, oder nicht. Für unseren Zweck ist es überflüssig, darüber Untersuchungen anzustellen, und zwar deshalb, weil die Psalmen schon in den ersten Zeiten des Christentums sowohl in das Griechische als auch in das Lateinische übersetzt worden sind, damit sie auch von den Christen griechischer und römischer Nation gesungen werden konnten. Dafs die in andere Sprachen übersetzten Psalmen n i c h t rhythmisch gewesen sind, bezeugt Augustin in seinem Brief 101 mit folgenden Worten: »Aus welchen Rhythmen die Davidischen Verse bestehen, habe ich nicht geschrieben, weil ich es nicht weifs. Auch konnte der Übersetzer aus der hebräischen Sprache, die ich nicht verstehe, die Rhythmen nicht mit zum

Ausdruck bringen, um nicht wegen des metrischen Zwanges von der Genauigkeit des Übersetzens mehr abzuweichen, als es der Sinn erlaubt.«

Diese Stelle ist von höchster Wichtigkeit, denn es geht aus derselben klar hervor, dafs die prosaischen Worte der in andere Sprachen übersetzten Psalmen an und für sich der musikalischen Komposition weder Rhythmus noch Metrum, d. h. keine bestimmte musikalische Form an die Hand gaben. Wohl aber scheinen die hebräischen Psalmen nach der gewöhnlichen Wortaussprache und nach dem gewöhnlichen Accente mit Zuhilfenahme des Singtones so frei recitiert worden zu sein, dafs durch eine gröfsere oder geringere Anzahl der Silben eine ähnliche musikalische Behandlung der in andere Sprachen übersetzten Psalmen nicht verhindert wurde.

Nur sehr selten wurde ein Psalm von der ganzen Gemeinde im Chor gesungen. *Chrysostomus* macht in dieser Hinsicht den 140. Psalm »Errette mich, Herr, von den bösen Feinden« namhaft, indem er in seiner Einleitung zu diesem Psalme erwähnt, dafs fast alle Mitglieder seiner Gemeinde die Worte desselben auswendig wüfsten und fleifsig sängen. *Basilius* erzählt etwas ähnliches in seinem 53. Necäsarenser Brief, indem er sagt: »Schon beim ersten Morgengrauen bringen sie gemeinsam wie aus einem Munde und aus einem Herzen den Psalm des Bekenntnisses dem Herrn dar.« Ob mit diesem »Bekenntnisspsalm« einer der Davidischen Gesänge gemeint ist, scheint mindestens zweifelhaft. Ich glaube, *Basilius* hat das Nicänische Glaubensbekenntnis »Ich glaub' an einen Gott« im Sinn, welches damals aufkam und in psalmähnlicher Weise von den Gläubigen angestimmt wurde.

Der antiphonische Gesang, welcher bei den alten Hebräern sehr gebräuchlich gewesen war, in der ersten christlichen Zeit aber nicht geübt worden zu sein scheint. wurde nach *Theodoret* zuerst von *Flavian* und *Diodor* um d. J. 300 in Antiochia eingeführt, und zwar teilten diese Männer den Chor in zwei Teile, welche die Davidischen Weisen wechselsweise, einander ablösend ausführten (*Theodoret*, Kirchengesch. II, 24). Jene Männer haben die Antiphonieen nicht etwa erfunden, sondern haben sich dadurch um den Kirchengesang in hohem Grade verdient gemacht, dafs sie die alte und natürliche Vortragsweise der Psalmen, wie sie unter dem Könige David bei den Hebräern gebräuchlich gewesen war, in die christliche Kirche einführten. Diese Antiphonieen ahmten die Griechen und Lateiner bald nach. *Basilius* (339—379) erzählt nämlich dasselbe von seiner Gemeinde zu Cäsarea in Kappadocien; *Ambrosius* führte um 380 nach *Isidor* dieselbe Singweise zuerst in Italien ein, und so verbreitete sich dieselbe nach *Theodoret* »über alle Länder der bewohnten Welt.« Ähnliches sagt auch Augustin in seinen Konfessionen (9. Buch, 17. Kap.),

Die dritte Art des Psalmodierens, der responsorische Gesang, d. i. Sologesang mit Chorrefrain, war die bei weitem verbreitetste und datiert aus der frühesten Zeit. Schon *Philo* erzählt bei Eusebius (Kirchengesch. II, 17), dafs die Therapeuten in der Nähe der Stadt Alexandria bei ihren Zusammenkünften responsorische Gesänge gesungen haben. Ob die Therapeuten, eine Religionssekte kurz nach Christi Geburt, überhaupt Christen gewesen sind, galt schon zu der Zeit, als *Eusebius* seine Kirchengeschichte schrieb, für unsicher und steht meines Wissens bis heute noch nicht fest. Doch sehen wir dieselbe Singweise, die bei den Therapeuten gebräuchlich war, sich bald unter den Christen verbreiten. Es wird nämlich schon in den apostolischen Konstitutionen und kanonischen Schriften sowohl der responsorische Gesang selbst, als auch der Sänger- und Vorleserstand erwähnt, und zwar mufsten die ersteren die Psalmen vorsingen, die letzteren aus der heil. Schrift vorlesen. Nicht selten wurden beide Ämter in einer Person vereinigt, wie z. B. *Sozomenus* sagt, dafs ein gewisser *Marcian* Sänger und Vorleser der heil. Schrift gewesen sei (*Sozomenus*, Kirchengesch. IV, Kap. 3). Dem vorsingenden Kantor oder Lector pflegte nun die Gemeinde am Ende der einzelnen Verse zu antworten, indem sie entweder die letzten Worte der Verse wiederholte oder kurze stehende Formeln einschob, die man Hypopsalma oder auch Akrostichia und Akroteleutia nannte.

Wie dieser responsorische Gesang beschaffen gewesen ist, läfst sich am besten aus einer Stelle des Augustin erkennen, worin er einen von ihm selbst verfertigten Psalm genau beschreibt. In seinen Retractationen (lib. I, Kap. 20) schreibt er nämlich: »In der Absicht, die Sache der Donatisten[1]) zur Kenntnis des niedrigsten Volkes und der gänzlich Unerfahrenen zu bringen, verfertigte ich einen Psalm, der ihnen vorgesungen werden sollte und dessen Verse, um sich möglichst leicht dem Gedächtnis einzuprägen, der Reihe nach mit den Buchstaben des Alphabetes anfingen. Solche Gedichte nennt man abecedarische. Aber die drei letzten Buchstaben des Alphabetes liefs ich fort und fügte dafür einen selbständigen Epilog an. Auch das Hypopsalma, welches geantwortet werden sollte, und der Vorgesang stehen aufserhalb der Reihe der Buchstaben. Der Psalm fängt so an: Omnes qui gaudetis de pace, Modo verum iudicate, welches sein Hypopsalma ist.«

Interessant ist bei diesem ABC-Psalm besonders das Hypopsalma, da in ihm schon die Spuren metrischen Einflusses zu finden sind. Dasselbe hat aber kein quantitierendes Versmafs (nach Art der Alten), sondern besteht unverkennbar aus zwei accentuierenden Dimetern:

---

[1]) Eine ketzerische Sekte.

Ómnes qui gaudétis páce,
Módo vérum iúdicáte.
(Alle, die ihr liebt den Frieden,
Schafft, dafs Wahrheit herrscht hienieden!)

Sehr verdienstvolle Untersuchungen über diesen Psalm hat *Wilhelm Meyer* angestellt. In seinem Werke: »Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung« schreibt er u. A. darüber: »Von Beobachtung der Quantität ist nirgends die Rede. Was die Gruppierung betrifft, so bilden 2 Halbzeilen eine Langzeile, deren Schlufs mit dem der andern Langzeile reimt. Der Anfang des Gedichtes, der Vorgesang fehlt uns; wir haben aufser der Refrainzeile (omnes qui etc.) noch 266 Zeilen, die zusammengestellt sind in 20 Strophen zu 236 Zeilen und einen Epilog zu 30 Zeilen. Von jenen 20 Strophen bestehen 18 aus 12, 2 (die mit C und Q anfangenden) aus 10 Zeilen; die Initialen dieser Strophen werden durch die Buchstaben A bis V gebildet.«[1]) *Meyer* nennt diesen Psalm *Augustins* das älteste Denkmal der lateinischen rhythmischen Dichtung und bedauert trotz allen Suchens keine Handschrift, auch im Vatikan und Montekassino nicht, aufgefunden zu haben. Er hält sich an die Ausgabe der Benediktiner.

Je kürzer derartige Responsorien, wie die eben genannten beiden Verschen waren, desto leichter konnten sie sich dem Gedächtnis der Menge einprägen und im Chore nachgesungen werden. Deshalb lesen wir bei den Kirchenvätern, dafs die Worte: Kyrie eleison, Christe eleison, Alleluia, Amen sehr häufig in dieser Weise von der ganzen Gemeinde gesungen worden sind.

Von besonderem Interesse ist das schon bei den Hebräern sehr gebräuchlich gewesene Alleluia. *Augustin* erzählt in seiner Erklärung des 32. Psalmes, die Gemeinde habe dem Halleluja noch ein iubilum angefügt. Auch *Hieronymus* und *Theodoret* sagen dasselbe in ihren Erklärungen des nämlichen Psalmes »Wohl dem, dem die Übertretungen vergeben sind« etc. — Zwischen den einzelnen Versen wurde von der Gemeinde Halleluja eingeschoben und »nach dem Worte Halleluja war« nach *Augustin* »ein Jubel«, d. h. wenn die vier Silben des Hallelujas abgesungen waren, hörte die Gemeinde noch nicht auf, sondern verweilte auf der letzten Silbe, indem sie ihrer gesteigerten Empfindung durch Indiehöhegehen des Tones noch mehr Ausdruck gab. So sagt z. B. auch *F. Wolff* in seinem Werke über die Lais, Sequenzen und Leiche (S. 285), die Christen hätten damals, von göttlicher Begeisterung erfüllt, ihre innere Gemütsbewegung durch jene Jubeltöne ausgedrückt. Ein Jubelgeschrei von durcheinanderrufenden Menschenstimmen wird gewifs nicht stattgefunden haben, es scheint vielmehr, dafs das Volk durch unbewufste Handhabung einfacher metrischer Gesetze kürzere und längere melismatische Formeln schuf, die sich mit der Zeit zu selbständigen, lebensfähigen Motiven entwickelten.

Wenn wir heutzutage in der Kirche das Halleluja singen, verlängern wir meistens die vorletzte, bisweilen auch die drittletzte Silbe. Aber da in der hebräischen Sprache die letzte Silbe des Alleluia den Accent hat, so ist es natürlich, dafs damals diese letzte Silbe länger ausgehalten wurde. In diesen Melismen sind die ersten Spuren einer selbständigen, von der Textunterlage unabhängigen Vokalmusik zu suchen. Sie wurden auch Sequenzen genannt, weil sie unmittelbar auf das Wort Alleluia folgten. Aus ihnen entwickelte sich mit der Zeit, namentlich seit *Notker Balbulus* eine ganz beträchtliche Anzahl von Kirchengesängen. Noch im jetzigen mecklenburgischen Cantionale befindet sich eine 10tönige Verzierung der letzten Alleluja-Silbe. Dieselbe bildet genau den Anfang der berühmten *Notker*schen Sequenz »Mitten wir im Leben sind.«

Jene kleineren und gröfseren melismatischen Formen, welche man auch Neumen nannte, wurden desto kunstreicher gesungen, je mehr sie nur von den Geistlichen oder von Sängerchören in Anwendung gebracht wurden. *Theodor* (ca. 650 n. Chr.) sagt in seinem Spicilegium (tom. I, S. 488): »Die Laien dürfen in der Kirche die heilige Schrift nicht lesen noch das Halleluja singen, sondern nur die Responsorien ohne das Halleluja«, woraus hervorgeht, dafs schon zu *Theodors* Zeiten das Halleluja wegen der zu grofsen Schwierigkeit nur von den Sängerchören gesungen worden ist (cf. *Wolff:* Über die Lais, Sequenzen etc., S. 287). In diesen Gesängen, den Neumen, sind die ersten Spuren einer von den Wortsilben unabhängigen Musik zu erblicken. Während nämlich bei den Alten, Juden sowohl als Griechen, die Musik mit den Worten so eng verknüpft war, dafs beim Gesange jede Silbe einen Ton — mit Ausnahme etwa der Diphthonge — hatte, so bemerken wir hier zum erstenmale in der Gesangsmusik bestimmte musikalische Formen ohne Wortunterlage. Die Muse der Tonkunst, welche bei den Alten ihrer Schwester, der Poesie, als Dienerin gehorcht hatte, scheint sich hier zum erstenmale zu besinnen, dafs sie nicht nur um anderer Künste, sondern auch um ihrer selbst willen den Menschen vom Himmel geschenkt sei. Wie viel aber die Neumen dazu beigetragen haben, um den Kirchengesang kunstreicher zu gestalten, das wird sich später zeigen, wenn von den Ambrosianischen Hymnen die Rede ist. Vorläufig gilt es darzulegen, welchen Einflufs die griechische Musik auf die Ausbildung des christlichen Kirchengesanges ausgeübt hat.

II.

Die Gemeinden der ersten Christen bestanden gleich zu Anfang nicht nur aus Juden, sondern

[1]) Abt *Gerbert* hat in seinem Sammelwerk den Buchstaben V für eine römische 5 angesehen und bringt dadurch einen ganz verkehrten Sinn in die Sache.

auch aus vielen Griechen (»Grieche« ist hier gleichbedeutend mit Heide, Nichtjude mit vorwiegend griechischer Bildung), und es war natürlich, dafs letztere ihre von Kindheit auf gehörte und gepflegte Musik auch zum Lobe des neubekannten Gottes anwendeten und, die altgriechischen Götterhymnen nachahmend, neue Hymnen zum Preise des einzigen Gottes dichteten. Da aber solche Hymnen sich nur durch den Wortinhalt von den altgriechisch-heidnischen unterschieden, im Hinblick auf die dichterische und musikalische Form aber jenen sehr ähnlich sahen, so suchten die christlichen Kirchenväter bis zum 3. Jahrhundert die Verbreitung solcher Gesänge mit gröfstem Eifer zu hintertreiben, aus Furcht, das Volk könne wieder in den heidnischen Kultus zurücksinken. Nichtsdestoweniger nahm die Gewohnheit, Hymnen zu singen, dermafsen überhand, dafs die Kirchenväter schon im 3. Jahrhundert derartige Gesänge nicht nur nicht tadelten, sondern auch selbst welche dichteten.

Die Hymnen unterschieden sich insofern sehr wesentlich von den Psalm- und Prosengesängen, als sie bestimmten Rhythmus und Metrum hatten, was bei jenen nicht der Fall war.

In der Poesie der alten Griechen und Römer werden die einzelnen Silben entweder kurz oder lang ausgesprochen, so dafs sie unter sich in einem bestimmten Zeitverhältnisse stehen. Die kurze Silbe tönt eine Zeitgröfse (◡), die lange zwei Zeitgröfsen (◡◡) hindurch. Die Verbindung solcher tönender Zeitgröfsen nannten die Alten einen Fufs, der aus mehreren Silben besteht. Geschieht die Fortbewegung in bestimmten unter sich gleichen Füfsen, so nennen wir dies einen Rhythmus, mit Metrum wird nach *Augustin* (de musica III, Kap. 1) das bezeichnet, »was sich in bestimmten Füfsen fortbewegt und auf eine bestimmte Art schliefst.« *Moritz Hauptmann* giebt in seiner Natur der Harmonik und Metrik (S. 223) folgende Erklärung: »Metrum wollen wir das stetige Mafs nennen, womit die Zeitmessung geschieht, Rhythmus die Art der Bewegung in diesem Mafse.«

Unter Vers versteht *Augustin* »das Metrum, welches aus zwei Gliedern besteht, die in einem bestimmten Verhältnisse miteinander verknüpft sind.« Dieses »bestimmte Verhältnis« wird auch Cäsur genannt.

Bei den alten Griechen pflegten nun die einzelnen Silben so gesungen zu werden, dafs die, welche in der Dichtkunst kurz war, auch in der Musik eine Zeitgröfse, die lange zwei Zeitgröfsen tönte. Sollte eine Silbe länger als gewöhnlich ausgehalten werden, so pflegten die alten Griechen die Zeichen, welche sonst als Pausenzeichen dienten, über die Silbe zu setzen, wie es in dem neu aufgefundenen Liede des Seikilos zu sehen ist (vergl. auch *Rofsbach* und *Westphal*, Griechische Metrik, S. 5—8). *Augustin*, der in seinen sechs Büchern über die Musik die grammatische Metrik von der musikalischen niemals trennt, zeigt dadurch an, dafs auch zu seiner Zeit, wie bei den alten Griechen, beim Gesange der Hymnen die Länge der Silben mit der Länge der musikalischen Töne übereinstimmte. Da die Hymnen bis zu Gregor des Grofsen Zeiten in den Handschriften nicht mit Notenzeichen versehen sind, so können wir nur aus der metrischen Form derselben schliefsen, auf welche Weise etwa die Christen ihre Hymnen zu singen pflegten.

Da schon in der ersten Zeit der Kirche die christlichen Dogmen von den Bischöfen mehr und mehr ausgebildet wurden, so gab es schon damals Leute, welche von der allgemeinen Lehre abwichen. Von diesen sind hier hauptsächlich *Arius* und *Bardesanes* zu erwähnen. Beide verfertigten nämlich rhythmische Gedichte nach Art der griechischen Hymnen, welche die neuen Lehren poetisch ausgedrückt enthielten. *Athanasius* tadelt in seiner ersten Rede gegen die Arianer scharf die von *Arius* in den Rhythmen des Dichters *Sotades* verfertigten Gesänge. *Arius* hätte, indem er selbst eine Gedichtsammlung mit Namen Thalias schrieb, die schwache und verweichlichte Art jenes Dichters nachgeahmt und hätte dem Tanz dieser Tänzerin, der Grazie *Thalia*, in seinen Lästerungen gegen Gott durch Tanz und Spiel nachgeeifert. *Sotades* aus Maroneia, welcher unter *Ptolemäus Philadelphus* (um 250 v. Chr.) lebte, war nach *Suidas* der erste Dichter, welcher in seinen Dichtungen obscöne Gegenstände behandelte. Diese Gattung von Gedichten hiefs nach ihm die sotadische. Der Stoff war meist mythologisch, die Behandlung sinnlich derb, der Rhythmus absichtlich lahm. In der Art, wie dieser *Sotades* geschrieben hatte, war nun die Gedichtsammlung des *Arius, Thalias* mit Namen verfertigt. Der Kirchenvater *Sokrates* (lib. I, Kap. 9) nennt dieselbe eine weichliche und lockere Redegattung, den Gedichten des *Sotades* nicht unähnlich, und es ist nicht zu verwundern, dafs, wie derselbe *Sokrates* im 37. Kapitel sagt, die Gedichte des *Arius* von der Kirche verdammt worden sind. Dieselben wurden aber nicht deshalb verdammt, weil sie Rhythmen überhaupt, sondern weil sie die nämlichen Rhythmen hatten, deren sich *Sotades* in seinen obscönen Gedichten bedient hatte. Auch wird ihr Inhalt Anstofs erregt haben.

Von *Harmonios*, dem Sohne des *Bardesanes* erzählt *Theodoret* in seiner Kirchengeschichte (IV, Kap. 29), derselbe sei in der griechischen Musik erzogen gewesen und habe die Gedichte seines Vaters mit Melodieen versehen, durch deren Lieblichkeit die Seelen vieler bethört und zum Untergange gezogen worden wären. Diese kurzen Gesänge sind nach *Sozomenus* (Kirchengesch. VI, Kap. 25) rhythmisch gewesen und sind nicht nur in den heiligen Versammlungen, sondern auch bei den Gastmählern und bei der Arbeit der Männer

und am Webstuhle der Frauen gesungen worden. Dafs die Melodieen der Gesänge des *Harmonios* noch zu seiner Zeit bei den Syrern (*Bardesanes* war geborener Syrer und heifst eigentlich *Bardzai*) gebräuchlich gewesen sind, erzählt *Nicephorus*, und zwar hätten sie nicht die Gedichte selbst, wie sie von jenen überliefert worden waren, sondern nur deren musikalische Weise (Melodieen) in Anwendung gebracht (Niceph. hist. eccl. IX, Kap. 16). Die Syrer scheinen diese Kunstform überhaupt sehr gepflegt zu haben. Es existieren viele heilige Gedichte, die aus Syrien stammen und von *Ephrem* verfafst worden sind. Dieselben sind gesammelt zu finden in dem thesaurus hymnologicus von *Daniel* (tom. III, S. 141—165). Diese Gedichte haben Rhythmus und Metrum und bestehen meistens aus 6silbigen Versen; gröfstenteils sind sie auch in bestimmte Strophen abgeteilt, was darauf schliefsen läfst, dafs dieselbe Melodie wiederholt worden ist, wie es bei uns im Choralgesange geschieht.

(Schlufs folgt.)

Die Pflege der Musik in Schule und Haus.

Von Professor **Albert Tottmann.**

II.

In ungleich umfassenderer Weise als die Schule, trägt das Elternhaus zur Verbreitung einer allgemeinen musikalischen Bildung bei, und zwar vorzugsweise durch die Pflege des Klavierspiels.

Wie die gesamte Musikpflege des Mittelalters vom Gesange ausging, so geht die moderne Musikbildung hauptsächlich vom Klavierspiel aus. — Das Klavier verdrängte die dürftige, ums 15. und 16. Jahrhundert herrschende Laute und gewann als Haus- und Familieninstrument sogar die Herrschaft über die tonvollere edlere Violine.

· Das Klavier verdankt seine Suprematie unter den modernen Instrumenten hauptsächlich seiner Handlichkeit und seiner Vollgriffigkeit, die es ermöglichen, die Werke der Tonmeister aus dem Theater und den Konzertsälen zu behaglichem Genusse in das trauliche Heim des Familienkreises zu ziehen.

Ferner bietet das Klavier infolge der Anschaulichkeit sämtlicher Tonverhältnisse für die musikalische Erziehung Vorteile, wie kein anderes Instrument.

Ganz unentbehrlich ist dasselbe daher für das Studium der Harmonie- und Kompositionslehre. Es ist das Instrument der musikalischen Intelligenz.

Neben seinen Vorzügen hat das Klavier aber auch seine unverkennbaren Mängel. — Zunächst hält es den Ton nicht fort; — daher kann es denselben weder an, noch abschwellen lassen, beleben und beseelen, wie dies im Gesange, — auf der Violine und den Blasinstrumenten möglich ist.

Aufserdem ist das Klavier infolge seiner temperierten Stimmung (gerade wenn es rein gestimmt ist) akustisch eben nicht rein. Der Hauptübelstand aber ist, dafs es den Schüler nicht zum Tondenken nötigt wie der Gesang, da alle Töne und Tonverhältnisse auf der Klaviatur sichtbar und greifbar vor Augen liegen. Alle diese Mängel hat nun die Unterrichtsmethode auszugleichen, wenn die Ausbildung des Gehöres und des feineren Musiksinnes mit der Ausbildung der mechanischen Fertigkeit gleichen Schritt halten soll.

Aber gerade in dieser Hinsicht wird viel gefehlt, so dafs *Heinrich Köstlin* in der schon einmal citierten Schrift in zwar harten Worten, aber nicht mit Unrecht über das moderne Musiktreiben sagt:

»Obgleich die Tonkunst der verzogene Liebling der modernen Gesellschaft geworden ist, so wird doch unverhältnismäfsig viel Zeit und Kraft, oft in hellem Unverstande gerade in den Kreisen der sogenannten gebildeten Gesellschaft auf diese Kunst verwendet, ohne Erfassen ihres eigentlichen Kernes.«

In gleichem Sinne sprechen sich auch *Friedrich Wieck* in seinem sehr empfehlenswerten, didaktisch-satyrischen Buche »Klavier und Gesang«, ferner *Louis Köhler* und andere aus.

Der Grund dieser Misère dürfte hauptsächlich in der vielverbreiteten irrtümlichen Ansicht zu suchen sein: Dafs für den Anfangsunterricht ein billiger, geistig und künstlerisch weniger gebildeter Lehrer, sowie ein altes, schlechtes Instrument genüge. Ist es aber wohl die Meinung einer Mutter, dafs das Kind in seiner frühesten Jugend, eben weil es erst zu leben anfängt, einer weniger sorgfältigen Pflege bedürfe, als später, wo es schon auf eigenen Füfsen stehen kann? Oder meint der umsichtige verständige Gärtner, dafs auf einem dürren, steinigen und schlechten Boden wirklich gute Pflanzen zu erzielen seien?

Wenn das Kind an der Hand der Mutter seine ersten Gehversuche macht, so sucht die Mutter gewifs die bestgebahnten Wege für den kleinen Liebling aus; — für die ersten grundlegenden Studien der Finger auf dem Tastenfelde des Klaviers hält man aber häufig das Schlechteste für gut genug, nicht erwägend, dafs sich auf einer ungleichen klapperigen Klaviatur, auf welcher nicht selten noch Tasten stocken, kein gleichmäfsiger guter Anschlag erzielen, auf klirrendem, meist noch arg verstimmten Klaviere weder der Sinn für Tonschönheit, noch das musikalische Gehör bilden läfst.

Soll in der Musik etwas erreicht, und soll dieselbe zu einem wirklichen Bildungsfaktor in der Erziehung werden, so gehört gleich von vornherein das entsprechende gute Handwerkszeug,

— vor allen Dingen aber ein tüchtiger, umsichtiger und erfahrener Lehrer dazu. — Ein fertiger Klavierspieler und ein tüchtiger Musikpädagog sind jedoch keineswegs immer in einer Person vereinigt.

Zu einem tüchtigen Lehrer gehört neben der sich von selbst verstehenden künstlerischen Durchbildung, besonders auch eine wissenschaftliche Bildung und psychologisches Verständnis; da es sich im Musikunterrichte nicht um ein blofs automatenhaftes Abrichten, sondern auch um die geistige Entwickelung des Schülers handelt. Ferner gehören zu einem guten Lehrer: Erfahrung, Ernst, Gewissenhaftigkeit, ganz besonders aber grofse Hinneigung und Liebe zur Jugend, sowie grofse Geduld und Opferfreudigkeit, denn wer selbst die Elemente der Kunst in richtiger, nutzenbringender Weise lehren will, der mufs sich der letzten Ziele seiner Aufgabe, sowie aller dahin führenden Mittel und Wege bewufst sein. Vor allem mufs er Methodiker genug sein, um eines aus dem anderen folgerichtig entwickeln zu können. —

Ein unerläfsliches Erfordernis ist sodann eine gründliche Kenntnis der musikalischen Litteratur seitens des Lehrers; — denn, wie der gute Arzt für jeden besonderen Fall das geeignete Mittel wissen mufs, so mufs der Lehrer für jede Altersklasse, für jede Individualität und für jede Stufe des Schülers die entsprechenden instruktiven Tonstücke haben, da durch eine unpassende Wahl und Folge derselben oft mehr verdorben werden kann, als sonstige gute Unterweisung, Fleifs und Talent des Schülers je gut zu machen im stande sind. Wissen wir doch alle, von welchem Einflufs auf unser körperliches und geistiges Gedeihen die Kost ist, von welcher wir uns nähren! — Bei dem massenhaft vorliegenden Stoff wird es besonders Pflicht des Lehrers sein, mit richtigem pädagogischem Takt auszuwählen.

Hauptsächlich wird darin viel gefehlt, dafs man dem Kinde in der wohlgemeinten Absicht, demselben Leichtverständliches zu bieten, Schales und Oberflächliches bietet, oder dafs man, im Gegensatz hierzu, dem Schüler aus ebenso verderblicher »Klassomanie« Stücke giebt, die über dessen geistige und technische Leistungsfähigkeit hinausgehen, — nicht bedenkend, dafs die Kinder das Lesen ja auch nicht an Humboldts Cosmos, oder an Schiller und Goethe lernen.

Als Wegweiser durch das grofse Gebiet der Klaviermusik sind dem Lehrer, wie dem Dilettanten die reichhaltigen »Führer durch die Klaviermusik« von Knorr, Eschmann oder Louis Köhler angelegentlichst zu empfehlen.

Gegenüber dem Lehrer mufs aber auch das Elternhaus seine Pflicht erfüllen, indem es durch Bildung des Charakters und der Willenskraft im Kinde den geistigen Boden bereitet und für gute Lehren empfänglich macht. Sodann mufs es für ein regelmäfsiges plan- und zweckvolles Üben des Kindes Sorge tragen, sonst vermag der beste Lehrer, die gediegenste Methode nichts auszurichten. — »Sterben die Hoffnungen, zu denen ein Kind berechtigt, nach und nach ab, so ist es ein sicheres Merkmal, dafs es nicht an Natur, sondern an Pflege gebrach!« sagt Quinktilian am Eingang seiner Pädagogik und Didaktik.

Ganz nachteilig für den Fortschritt sind die leider so vielfach vorkommenden längeren Unterbrechungen und Lücken im Unterrichte: »Wie der Zeiger der Uhr unmerklich fortrückt«, — »wie die Pflanze geheimnisvoll, aber zusehends emporwächst«, so bildet sich auch der Schüler nur durch Stetigkeit in Übung und Unterweisung zum Klavierspieler aus, — denn nur steter Tropf höhlt den Stein. —

Hans v. Bülow äufsert einmal: »Übe ich nur einen Tag nicht, so merke ich's den andern Tag an mir; — übe ich 2 Tage nicht, so merken's meine Freunde; — und übe ich 3 Tage nicht, so merkt's die ganze Welt«, — und Luther sagt: »rast ich, so rost ich!«

Ist es die Absicht der Eltern, das Kind in der Musik unterrichten zu lassen, so treten zunächst folgende Fragen an dieselben heran:

1. Hat das Kind Talent zur Musik?
2. Wie äufsert sich dasselbe? und
3. Wann ist mit dem Unterrichte am zweckmäfsigsten zu beginnen?

Die Antwort lautet darauf:

Soll die Musik nur einen erziehlichen, das heifst den Zweck allgemeiner Bildung haben, soll ihre Pflege im Hause nur zur Durchgeistigung und Verschönerung des Familienlebens beitragen und zu einem verständnisvollen Genusse im Theater und im Konzertsale führen, so genügt — bei sonst normalen Anlagen und einer guten Erziehung — schon ein bescheidenes Musiktalent. Ja, gerade bei geistig etwas schwerfälligen Naturen ist die Tonkunst infolge ihres geist- und gefühlanregenden Wesens das beste, vielleicht das einzige Mittel, den Geist aus einer gewissen Lethargie aufzurütteln und frisch und elastisch zu machen. Soll die Musik dagegen einmal den Lebensberuf bilden, dann freilich sind alle jene Eigenschaften, welche das musikalische Talent ausmachen: feinstes Gehör, feinster Taktsinn, feinstes rhythmisches Gefühl, guter Melodie- und Harmoniesinn, aufsergewöhnliche technische Anlagen, guter Geschmack, und ein gewisses Ahnungsvermögen des Schönen und Idealen schon in der frühesten Jugend, neben Ernst, Ausdauer und den sonstigen nötigen Charaktereigenschaften, — zugleich aber auch die entsprechenden äufseren Bedingungen erforderlich, unter denen sich die vor-

handenen Anlagen naturgemäfs zu einem schönen harmonischen Ganzen entwickeln können. Jedoch bieten sogenannte Wunderkinder noch keineswegs Garantieen dafür, dafs aus denselben auch immer bedeutende Künstler werden; wie umgekehrt die Erfahrung lehrt, dafs anfängliche Unbeholfenheit und Schwerfälligkeit ein gewisses verschleiertes in sich gekehrtes blödes Wesen nicht immer Beweise von Talentmangel sind.

Was ferner die Zeit des Anfangs betrifft, so ist mit einem ernstlichen Musikunterricht auf keinen Fall vor der Schulzeit, sondern am besten erst nach Absolvierung des zweiten oder dritten Schuljahres zu beginnen, nachdem sich in dem kleinen Kindergehirn durch die Kenntnis der Elemente des Rechnens und der Sprache die Denkvorgänge schon einigermafsen geregelt haben, — auch die zarten Finger soweit erstarkt sind, um die Tasten unserer modernen Instrumente ohne jede Verrenkung und Anstrengung in Bewegung setzen zu können.

Eine weitere Frage ist die: ob der Massenunterricht, bei welchem mehrere Schüler: vier-, sechs- bis achthändig auf mehreren Klavieren zugleich beschäftigt werden (wie es in manchen Instituten geschieht), oder ob der Einzelunterricht vorzuziehen sei? Ich will mich hier nicht auf den Standpunkt derjenigen stellen, welche den zuerst bezeichneten Unterricht mit einem Heilverfahren vergleichen — in welchem ohne Unterschied alle Patienten auf die nämliche Weise behandelt werden, und welche behaupten (so recht sie teilweise haben mögen), dafs, seitdem Konservatorien beständen, es keine grofsen originalen, bahnbrechenden Musiker mehr gäbe; denn zur Zeit unserer grofsen Ton-Meister hätten noch keine Konservatorien existiert, und die hervorragenden Tonkünstler der Jetztzeit *Rubinstein, Brahms* u. a. seien nie auf einem Konservatorium gewesen.« — Gewifs ist: dafs ein guter Einzelunterricht (schon der so nötigen Individualisierung wegen) — jenem Massenverfahren vorzuziehen ist. Gleichwohl darf das Ensemblespiel nicht verabsäumt werden.

Das Textbuch zur Mozartschen »Zauberflöte«.

Von Dr. **Arthur Seidl.**

»O! Solch eine Flöte ist mehr als Gold und Krone wert,
Durch sie wird Glück und Zufriedenheit vermehrt!«

»Wir wandeln durch der Töne Macht
Hier froh durch Todes düst're Nacht . . .«

»Doch glaube keiner, dafs mit allem Sinnen
Das ganze Lied er je enträtseln werde!«

»Längst ist es ein überwundener Standpunkt, das Textbuch der Zauberflöte, trotz mancher Widersprüche und Mängel, kindisch und sinnlos zu nennen.« So schreibt *C. Fr. Wittmann* in der Einleitung zu seiner verdienstlichen, bei Reclam erschienenen, vollständigen Textbuchausgabe. Nun finden wir aber doch, dafs das Gefasel über die »Albernheit« dieser »Schickaneder-Komödie« leider noch lange nicht aus der Mode gekommen ist und dafs sich die Ansichten darin noch immer und immer schroff gegenüberstehen. Allerdings, schon der grofse *Goethe* meinte, »es gehöre mehr Bildung dazu, den Wert dieses Opernbuches zu erkennen, als ihn abzuleugnen«, und er hat ja auch die Konsequenzen dieser Anschauung später gezogen bezw. die gewonnene ernste Anregung offen vor aller Welt dadurch bekundet, dafs er selbst eine symbolische Fortsetzung dazu nachdichtete. (Wobei übrigens einmal zu bemerken bleibt, dafs in seinem Fragment »Die Geheimnisse« — unter den Gedichten — der eigentliche Niederschlag, Quintessenz und Kern der »Zauberflöten«-Dichtung, weit prägnanter als in jenem seinem II. Teile herausgestellt erscheint, wie jenes Fragment seinerseits wieder bedeutsam auf ein Mysterium wie den *Wagner*schen »Parsifal« schon hinzuweisen scheint.) Auch der Philosoph *Schopenhauer* redet angesichts der »Zauberflöte« von »Tiefsinn«, und selbst *Hegel* spricht sich gegen jenes »Gerede« aus, »der Text der Zauberflöte sei doch gar zu jämmerlich«; dieses »Machwerk gehöre vielmehr zu den lobenswerten Opernbüchern«. Nur von einer »Art mittelmäfsiger Moral« spricht er dabei, die aber »doch in ihrer Allgemeinheit vortrefflich ist« — und dieser Satz, mutatis mutandis, darf vielleicht sogar grundlegend für ein richtiges Verständnis der »Zauberflöten«-Dichtung überhaupt bei uns werden. Anderseits tritt auch wieder *Ludwig Meinardus* in seinem Mozart-Buche warm für eine höhere Einschätzung des Textes und seines tief poetischen Gehaltes ein. Und im übrigen haben sich früher noch der Musikgelehrte Dr. *Ed. Krüger*, neuerdings die Musikschriftsteller Dr. *Goering* in München, *R. Fiege* in in Berlin und *Ludwig Hartmann* in Dresden eifrigst bemüht, die gedankenlose Auffassung des Publikums wie der öffentlichen Meinung hierin energisch zu bekämpfen.

Allein eben diese wiederholten Bekehrungsversuche, diese andauernden Kämpfe in vorliegender Frage können eben doch nur bestätigen, dafs sich trotz allem und alledem die Anschauung vom »höheren Blödsinn« in weiteren Kreisen immer wieder gar sehr breit zu machen wufste. Und nicht nur in der Laienwelt hatte sie sich festgesetzt, selbst bei den Fachleuten war sie eigentlich anhaltend ganz unausrottbar. Wir wollen hier nicht erst den alten Musikästhetiker *Hand* (1837—1841) auskramen und zitieren. Aber auch neuere, von *Jahn* herauf bis zu *Köstlin, Nohl* und *Louis*, sie wollten eigentlich niemals anders sprechen, wufsten eigentlich nur von »elender Reimerei«, »miserablen Versen«, »Albernheit und Trivialität der Diktion«, »abgeschmakten Worten«, »armseliger Wortreimerei« und »Lächerlichkeit des Textes« etc. etwas zu sagen. Auch ein Mann wie *David Friedr. Straufs*, in seinem Sonett auf das *Mozart*'sche Werk, nennt die »Zauberflöte« ein »närrisches Gedicht«, und selbst der sonst in klassischen Dingen doch so sanfte *Gumprecht* (vgl. »Nord und Süd«, März 1885) wird ordentlich ausfällig mit Invektiven, spricht von dem »albernen, unbeholfenen, mifsgestalteten Text«, will manches geflügelte Wort zu einem »Lexikon der Ungereimtheiten« unserer Mozart-Oper

entnehmen und schreibt u. a.: »Das Libretto gehört gewifs zu den seltsamsten Geschöpfen seiner Art, Hausbackenes und Phantastisches, Gereimtes und Ungereimtes durcheinander mengend, mit allerlei unnützem und läppischem, auf die Kinder jedes Alters und Standes berechneten Beiwerk lächerlich ausstaffiert« u. s. f. Wir sind also damit lange nicht im Reinen, noch auch bereits über alle Berge! Wir sind es vielleicht selbst noch nicht nach Abschlufs dieses Artikels — wir hoffen dem Punktum saliens aber doch mit diesen Ausführungen wesentlich näher zu kommen, und gern sei es anerkannt, dafs wir die Anregung hierzu von der würdig-ernsten Münchener Neu-Inscenierung des Werkes in diesem Sommer erhalten haben. —

»Wer recht genau sich selber prüfen will, wie sehr er dem wahren ästhetischen Zuhörer verwandt ist, oder zur Gemeinschaft des sokratisch-kritischen Menschen gehört, der mag sich nur aufrichtig nach der Empfindung fragen, mit der er das auf der Bühne dargestellte Wunder empfängt« . . . . so bekennt *Friedr. Nietzsche* in seiner berühmten Studie »Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik«, und wir glauben diesen Satz ohne Weiteres auch auf die Dichtung der »Zauberflöte« nun mit in Anwendung bringen zu dürfen. Denn ohne Zweifel würden wir, wofern wir uns nur selbst ernsteste Rechenschaft ablegen wollten darüber, welche Gefühle wir ihren »reinen Thorheiten« entgegenzubringen haben, daran sehr wohl wahrzunehmen vermögen, wie sehr wir eben doch vom »historisch-kritischen Geist« unserer höheren Bildung allenthalben durchsetzt sind. Oder besser: Wir brauchten nur alle die vielen negativen Urteile geistreicher »Autoritäten« hier gewissenhaft zusammenzustellen, um mit einigem Schauder und gerechter Bestürzung klar zu erkennen, wie sehr unsere ganze Epoche überhaupt von dem »sokratisch-alexandrinischen Menschen« charakterisiert und beherrscht ist. »Den Bühnenleiter möchte man wohl sehen, der das *Schickaneder*sche Buch, bekäme er es als einen neuen Operntext in die Hände, nicht entschieden abwiese!« . . . . sagt sogar *Fiege* und spricht damit ein grofses Wort gelassen aus. Und dennoch ist dieser Fall ähnlicher Weise in unseren Tagen wieder eingetreten, wenn auch mit einem anderen Stücke: kein anderer als *Rich. Straufs* war es, der als Weimarischer Hofkapellmeister unter dem Intendanten *Hans von Bronsart* seinerzeit »Hänsel und Gretel«, die Märchenoper (mit formal sehr zweifelhaftem Textbuch!) von *Humperdinck*, zuerst empfing, zur Annahme durchsetzte und — aufführte: erst nach diesem (als Weihnachtsaufführung sehr zeitgemäfs intentionierten und gut placierten) Beispiel machte das merkwürdige Werk »für grofse und kleine Kinder« seine glänzende Runde um die deutschen und ausländischen Bühnen. »Es sei denn, ihr werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich eingehen.« Wenn man freilich — wie weiland *Reichardt* (vgl. *F. A. v. Winterfeld,* »Westerm. Monatshefte« Okt. 1887) — »Mann und Weib und Weib und Mann: macht netto vier!« zusammenzählt und dergleichen rationalistische Allotria mehr solchen Harmlosigkeiten gegenüber übt, dann mag man sich getrost begraben lassen.[1]) Es zeigt aber auch zugleich ein für allemal, welcher Früchte sich das unglückliche Libretto von seiten der sog. »Aufgeklärten« unter seinen Beurteilern von jeher zu versehen hatte — »Aufkläricht« pflegte *Johannes Scherr* zu sagen!

Um es kurz zu bezeichnen — das Problem ist wie das innerste Geheimnis auch der echten Religion: Naive und Kulturmenschen, die »Armen am Geiste« und die Hochgebildeten unter eine Kappe zu bringen! Wie *Goethe* einmal von seiner »Helena« zu Eckermann sagt: »Wenn es nur so ist, dafs die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der »Zauberflöte« und anderen Dingen der Fall ist.« Exoterisches und Esoterisches — beide wollen organisch vereinigt, tiefer Geist und oberflächlicher Sinn — beide sollen gleicherweise in Einem befriedigt sein. Der eine mag es als Zauber- und Märchenoper im Sinne *Schikaneders* auffassen, der andere mit *Mozart* ein »weihevoll Mysterienspiel« drin sehen. Weder als Sonntags-Ulk zum Gaudium ausschliefslich der »höheren Räume« soll das Werk in Szene gehen (wie wir es einmal an der Karlsruher und öfter sogar an der Dresdner Hofbühne selbst erlebt haben), noch auch allzu streng auf den ernst-gemessenen Schritt des geheimen Isis- und Osiris-Kultes darf das Ganze einseitig zugeschnitten sein, wie dieser Vorwurf noch einigermafsen der heutigen Münchener Neu-Ausstattung und Darstellung zu machen bleibt, wo nämlich die »Zauberflöte« nun wieder etwas zu stark als »opera seria« wirkt, während beim »Don Juan« seinerzeit von *Possart* wohl zu aufdringlich das »dramma giocoso« betont war. Und eine dunkle, aber freilich auch nur recht dunkle Ahnung von diesem Zusammenhang und dieser letzten dualistischen Tragweite, scheint selbst einem *Gumprecht* schon vorgeschwebt zu haben, da er a. a. O. bemerkt: »Wir dürfen sicherlich beide (Libretto und Musik) einfältig nennen; aber jenes ist es im gewöhnlichen, dieses im biblischen Sinne der doppelzüngigen Bezeichnung. Kindisch sind die Worte, kindlich die Töne.« Ja, er sagt zuversichtlich schon wieder mehr, als er nach seinen Voraussetzungen eigentlich verantworten kann, wenn er weiterhin auch meint: »Nur die oberflächlichste Betrachtung kann dem vielgeschmähten Texte jedes Verdienst absprechen.« Sein Urteil ist nur eben insofern noch völlig schief, als es dem Text allein nur die schlimme, der Musik aber ausschliefslich die gute Bedeutung des Wortes »einfältig« vindiziert wissen will und beide so radikal doch von einander scheidet. Da fällt uns denn immer *Wagners* feinfühlend-congeniales Wort aus seinen Schriften ein: »O, wie ist mir *Mozart* lieb und hochverehrungswürdig, dafs es ihm nicht möglich war, zum »Titus« eine Musik wie die des »Don Juan«, zu »Cosi fan tutte« eine wie die des »Figaro« zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen!« — Nun, da die Musik zur »Zauberflöte« bekanntlich ein wahres Juwel im Schaffen des Meisters vorstellt und schon ein *Beethoven* diese Oper »für *Mozarts* gröfstes Werk« erklärt hatte, »da er sich erst hier vollauf als deutscher Meister in allen Gattungen und Formen zeige«: so kann und wird auch das Textbuch wohl nicht ganz so schlecht gewesen sein.

Keine Frage, dafs im letzten Grunde bei dem leichtlebigen Naturmenschen und Spafsvogel Papageno der Textverfertiger *Schickaneder* mit seinem Herzen, bei den höheren Weihen des Ideal- und Weisheits-Kultes dagegen weit mehr der Komponist und Künstler *Mozart* mit seiner ganzen Seele war. Die erstere Gesinnung ist in der That ganz Theaterdirektor, aus dem Vorspiel des *Goethe*schen »Faust«: »Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen, ein jeder sucht sich endlich selbst was aus. Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen; und jeder geht zufrieden aus dem Haus!« Also — durchaus exoterisch. Aber, wie so oft schon in der Welt, ist schliefslich aus einem rein äufserlichen Einfall ein

[1]) Nach der Partitur ergäben sich sogar »netto acht«!

Esoterisches durch das läuternde Wesen und den idealisierenden Geist des Genius entstanden. *Mozart* — weit entfernt, nur eben gute Miene zum bösen Spiele zu machen und dem befreundeten Schauspielleiter in seinen Nöten gutmütig lediglich beizuspringen — war mit ganzem Ernst und tiefstem Gemüte selbst bei der Sache, und ein unbeschreibliches Wunderwerk ist in der entwickelungsfähigen Form des guten deutschen Singspieles der erstaunten Welt geschenkt worden: eine jener klassischen Monumentalschöpfungen, die — wie die grofsen Weltdichtungen — sich stetig neu aus sich selbst verjüngen und das umfassende Gefäfs für den Lebensinhalt der verschiedensten Zeiten, verschiedenartigsten Generationen wie ihrer wechselnden Ideen abzugeben vermögen. Man braucht nur zu München die tiefe, eindrucksvolle Wirkung auf eine andachtsvoll-empfängliche Menge unserer Fin de siècle-Kinder gelegentlich der stilgetreuen Neu-Vorführung beobachtet, die willige Entgegennahme der Lehren vom »Weibe«, das »ohne den Mann aus seinem Wirkungskreis zu schreiten pflege« und dessen Pflicht es daher sei, »sich der Führung weiser Männer zu überlassen« — doppelt auffällig in unseren Tagen der Frauenemanzipation! — mit erlebt zu haben, um jene unvergänglichen Qualitäten darin zu würdigen und auch vollauf zu verstehen. Es sind ohne Zweifel Grundtöne hier vorhanden, für welche unsere Periode zwar kein unmittelbares Verständnis mehr hat, sozusagen nichts Direktes mehr übrig haben kann, und welche doch in ihrer heiligen, allgemein-menschlichen Wahrheit jenseits von heute und gestern die Herzen unmittelbar eindringlich rühren, in historischem Betracht liebenswürdig — gleichsam wie ein verlorenes und ersehntes Paradies — von uns allen, die wir zu »fühlen« noch nicht verlernt haben, empfunden werden. Gewisse »Imponderabilien« greifen da mit herein und machen sich vielsagend bemerklich, welche die Kulturmenschheit von jeher feierlich zu den »Mysterien« der höheren Sittlichkeit zu rechnen sich gewöhnt hat, obwohl sie im beschränkten Alltagsleben, näher besehen, de facto oft nur sehr wenig mysteriös mehr sich ausnehmen!

Also: *Mozart* war nicht nur kein Spielverderber, er war eigentlich selbst Schöpfer in diesem Falle. Er hat nicht etwa ein Auge zu solchem Texte zugedrückt, er hat ihn bona fide geradezu acceptiert und gestaltet, ihn sich persönlich angeeignet und ihn kraft seines hohen Amtes und seiner unendlichen Liebe ästhetisch verklärt, ist somit für ihn mitverantwortlich geworden. Und wenn wir nur erst mit dem reinen, kindlichen Sinn an ihn herantreten, den die in ihrer Naivetät um so tiefere Lebensweisheit eines *Mozart* fordert; d. h. je weniger wir ihm gegenüber die »Intellektuellen« (das neue Pariser Schlagwort!) herauskehren, desto eher werden wir ihm auch ganz gerecht zu werden vermögen. Zwar dürfte es für manchen Kenner des von *Jahn* und anderen beigebrachten Thatsachen-Materials ein etwas kühnes Unterfangen scheinen, wenn wir hier versuchen wollten, dem Komponisten eine direkte Urheberschaft an der Textvorlage zuzuschreiben. Allein im rohen Sinne des Wortes kann dies natürlich auch gar nicht von uns gemeint sein, als ob er schliefslich selbst sein eigener Textdichter gewesen wäre. Das liefse sich weder halten noch irgendwie nachweisen, und Freund *Schickaneder* wird ihm schon so manches dreingeredet, ihn in seinen höheren Absichten gewifs nur allzu oft durchkreuzt haben. (Vgl. *Jahn* IV, 654, 658 und 660.) Immerhin finden wir doch bei *Jahn* selbst, aber auch z. B. bei *Moritz Wirth* (»Bismarck, Wagner und Rodbertus« S. 101 u. a.) Anhaltspunkte genug, um unsere Auffassung zu stützen, dafs der Komponist nicht einen Text sich nolens volens von anderer Seite aufbrummen liefs, ohne selbst lebendig thätig an dessen Entstehung mit Anteil zu nehmen; dafs er auf dessen Gestaltung nicht selber so weit geistigen Einflufs genommen haben sollte, bis er sich in ihm als »Persönlichkeit« auszudrücken vermochte.

Bezüglich der in seinen Opern gar häufig sich vorfindenden typischen Strophen mit epigrammatischen Reflexionen, Lebenssentenzen und Sittlichkeits-Maximen, die man — so primitiv-kindlich sie auch oft klingen — nur richtig nehmen mufs, um sie auch zu verstehen — bezüglich solcher Verse sagt *Lobe* einmal (»Musikalische Komposition« IV, 419): »*Mozart* wufste sich auch mit solchen Stellen abzufinden.« Er hat also gar nicht bemerkt, dafs sie zu *Mozarts* charakteristischen Eigentümlichkeiten gehören; dafs es für ihn hier gar nichts »sich abzufinden« gab, weil er aus der Kraft seines guten, goldenen Herzens einen besonders ernsten Inhalt von sich aus stets hineinlegte. Das ist ja gerade das Bezeichnende und Unvergleichliche wieder an Werken — nun auch dieser »Zauberflöte« wie schon der *Haydn*schen »Schöpfung«: dafs sie unter den welterschütternden Stürmen der französischen Revolution in aller friedvoll-göttlichen Ruhe gesungen werden, dafs ihre Meister in jenen Tagen der Gärung, da die *Schiller*schen »Räuber« revoltierten, von denen *Laube* in den »Karlsschülern« seinen Fürsten sagen läfst: Wäre ich der Herrgott vor Erschaffung der Welt und sähe in meiner Allweisheit voraus, dafs dieses Werk einmal geschrieben werden sollte — ich würde diese Welt nicht zum Dasein rufen!« — dafs in jenen drangvollen Tagen sich jene Meister ihre klare, ungetrübte, ich möchte sagen: katholische Herzensheiterkeit als *Rousseau*sche Naturphilosophen über das Leben bewahrt haben. Man braucht da nur den »Zauberflöten«-Text zur *Mozart*schen Oper mit dem zu einem II. Teil derselben Oper von *Goethe*, aber auch *Mozarts* oder *Haydns* Naturgefühl mit demjenigen *Beethovens* (Pastorale!) aufmerksam zu vergleichen, um alsbald den himmelweiten Unterschied zwischen jener spontanen, ursprünglichen und dieser reflektierten, mittelbaren »sentimentalischen« Naivetät haarscharf herauszufühlen; um jenen Geist mit *Mozart*s Eigenstem durchaus conform, zu des Meisters innerster Verfassung und ganzer Charakteranlage überaus adäquat zu finden. Der *Goethe*sche Fortsetzungs-Versuch mag dichterisch ungleich wertvoller als die *Schickaneder*sche Vorlage sein. Aber zu dieser norddeutsch-verdüftelten Symbolik häite das sinnlich-lebfrische Wiener Kind wahrscheinlich niemals eine auch nur ähnliche Musik schreiben können.

Um diese volle *Mozart*sche Harmonie gerade zwischen Text und Musik an der »Zauberflöte« so recht zu erfassen — ungeachtet aller Feerien und Hauswurstereien, die *Schickaneder* wohl mit hineinbringen und zu einem unerschöpflichen Reservoir für Extemporés und Improvisationen ausgestalten wollte: des zum Zwecke ist es vor allem nötig, dafs wir aufser auf solche philosophische Persönlichkeitsentäufserungen in früheren *Mozart*-Opern auch auf Lieder des Meisters wie z. B. das »Veilchen« (mit seinem echt *Mozart*schen Nachklang: »Es war ein herzig's Veilchen!«) oder vom »Zuckerplätzchen« u. dergl. beherzt zurückgreifen, sowie dafs wir uns der biographischen Thatsache einmal wieder lebhafter erinnern, wie *Mozart* trotz des pekuniär lockenden Berliner Angebotes seinem Kaiser patriotisch ein treuer Diener bleiben wollte. Nur aus solchen Zeit-Voraussetzungen können wir ins Allerheiligste der »Zauberflöte«, dessen, was sie meint und uns besagen will, einzudringen hoffen — nicht aber, wenn wir sie etwa aus dem Gesichts-

winkel unserer materialistischen Epoche überlegenen Geistes betrachten wollen, in der es unsere Nomaden-Hofkapellmeister und wandernden Pultvirtuosen mit dem Mammonismus schon so herrlich weit gebracht haben. Wir kennen ferner einen Brief des Komponisten an seine Gattin, dessen Schlufsworte lauten: »Die Stunde schlägt — leb' wohl! — wir seh'n uns wieder!« Es sind dieselben, welche wir in dem Terzett, II. Akt, 21. Szene finden, und wiederum bekunden sie uns die Thatsache lebendig-wärmster Beteiligung des Meisters an seinem Texte. Aber auch, wenn *Jahn* erwähnt, dafs *Mozart* »Gott für das Glück gedankt habe, durch die Freimaurerei den Tod als den Schlüssel zur wahren Glückseligkeit kennen zu lernen«, so darf uns das ein gewichtiger Schlüssel zugleich auch zur Erschliefsung des »Zauberflöten«-Problems selber, sowie für das tiefere Verständnis des philosophischen »Pessimisten« in *Mozart* dann sein, wonach wir (wie im »Parsifal« das Vermächtnis eines *Wagner*) sein geistiges Lebenstestament gleichsam in diesem seinem neben der Totenmesse nahezu letzten Werke wohl zu erblicken hätten.

Nun hat man ja schon sehr viel von diesen in das Werk hineingeheimnifsten »Freimaurer-Ideen« geredet, die das Ganze so bedeutsam für den Kenner vertiefen sollen. Dieses Ausdeuten nach Symbolen der Loge würde zweifellos ganz vom Übel sein, wenn erst diese Nebenerläuterungen die event. Unerklärlichkeiten auf hellen könnten und erst mit diesen allegorischen Zuthaten das gemeinhin Unverständliche ohne Rest in die Darstellung ganz aufginge. Indes, wir können auch nicht einmal finden, dafs die bekannte spätere, von äufseren Rücksichten der Konkurrenz diktierte Umwandlung der Fabel allzu bemerkliche Spuren im Texte zurückgelassen und die Continuität der Handlung wirklich wesentlich getrübt hätte — ein Einwand, der bei Vielen (von *Jahn* bis in die jüngste Zeit herauf) eine unseres Erachtens allzu vordringliche Hauptrolle spielt. Einzig die Besänftigung wilder Tiere durch die Flöte scheint aufser innerem Zusammenhang mit der Handlung zu stehen und als Überbleibsel aus dem Märchen einfach mit übernommen zu sein. (*Jahn* IV, 621.) Und höchstens noch die »drei Knaben« — ursprünglich von der »Königin der Nacht« doch ausgesandt — begründen eine Inkonsequenz dadurch, dafs sie sich später als Genien des Geheimbundes mehr und mehr entpuppen. Allein, wenn ersteres als poetische Licenz für eine empfängliche Phantasie schon gerne hingehen mag, so glauben wir auch kaum, dafs letztere Umbildung gemeinhin dem Beschauer so recht zum Bewufstsein kommt. Hingegen wäre, was den »Fall Sarastro« im dramatischen Bilde anlangt, ohne weiteres hervorzuheben, dafs hier gar keine Umkehr der Idee zu Tage tritt, weil er selbst im ersten Akt als schlimmer Gegenspieler und böser Zauberer nur eben den Mächten der Nacht e r s c h e i n t — etwa so, wie der Grofsmeister vom hohen Stuhl einer Freimaurer-Loge einem gläubigen katholischen Gemüte, das die päpstliche Encyklika gegen den Orden und sein dunkles Treiben gelesen, wohl oder übel anstöfsig vorkommen mufs, bis es das vielleicht einmal erst besser erkennen lernt. Und selbst die »Königin der Nacht« stellt nicht das böse Prinzip als solches von Natur aus schon vor, sondern bildet mit ihrem weiblichen Hofstaat vielmehr nur eben den Widerpart und Gegensatz zum dortigen Licht- und Männerreich. Noch viel weniger vollends sind ihre Damen etwa »böse von Jugend auf«, wenn man es vielleicht auch für ganz vernünftig und plausibel ansehen mag, dafs diese 3 schwarzen Frauen (die übrigens in den 3 *Wagner*schen »Rheintöchtern« ihre historischen Schwestern, wie überhaupt der ganze Gegensatz in dem späteren Gral- und Klingsor-Reich samt den um »Parsifal« werbenden Blumenmädchen ihre interessante Fortbildung in der Geschichte des Musikdramas gefunden haben) — dafs diese 3 schwarzen Frauen, sage ich, just in der — Schlangengegend zu finden sind.

Was nun erst recht jene dunklen Freimaurer-Beziehungen anlangt, von denen mit gewichtiger Miene schon durch Generationen nun die geheimnisvolle Tradition geht, so will ich nur hoffen, dafs andere glücklicher als ich waren und über den eigentlichen Kern dieser Erklärung früher als meine Wenigkeit quellenmäfsig aufgeklärt worden sind: der ich erst jetzt aus Veranlassung der Münchener Wiedergabe und ihres Textbuches (mit Erläuterungen von *Oskar Merz*) endlich einmal hinter die eigentliche Lösung dieser Charade gekommen bin. Weder bei *Jahn* noch sonst irgendwo in den mir zugänglichen Werken der einschlägigen Litteratur war mir nämlich diese Entzifferung jemals entgegengetreten, so dafs eigentlich gesagt werden darf, dafs bei den mysteriösen Andeutungen über diese latenten Dinge, je dunkler sie blieben, weit mehr der bereits Eingeweihte als der unverführte Publicus unter »Widersprüchen« und »Unklarheiten« des Textbuches noch gelitten haben mufs, je lebhafter er sich eben dadurch versucht fühlen durfte, nach einem weiteren Inhalt noch zu suchen. Auf Grund jener näheren Ausführungen also (bei *W. v. Biedermann*, Frankfurt 1879 — nach einer Schrift von *Ernst Franck*, Mannheim, 1875) stellt das Tonschauspiel der »Zauberflöte« esoterisch zugleich die Schicksale der Freimaurerei in Österreich dar, wo Maria Theresia sie, durch die katholische Geistlichkeit aufgestachelt, verfolgte, während Joseph ihr ein Schützer zu werden versprach. Unter dem Heiligtum der Isis und Osiris würde demnach die Freimaurerei selbst, unter Sarastro wohl Ign. v. Born, Meister vom Stuhl der Loge »Zur wahren Eintracht« (welcher *Mozart* persönlich angehörte) und Seele des österreichischen Freimaurertums, unter der Königin der Nacht wiederum die Kaiserin selbst, unter Monostatos die schwarze Klerisei und das Jesuitentum (richtiger vielleicht ein abtrünniger Freimaurer niedrigsten Grades und überlaufender Spion zwischen beiden Lagern), unter dem Prinzen Tamino Joseph II., unter Pamina endlich die österreichische Nation selbst zu verstehen sein — letztere vor allem das Volk in seinem innersten und edelsten Kern, während Papageno und Papagena die harmlos heitere und genufssüchtige Seite des spezifischen Wieners darstellen. Austria (Pamina) vermählt sich am Schlusse mit Joseph II. (Tamino), welcher als Freimaurer ohne Schurz galt. — Das stimmt denn alles in der That um so besser, als ja der Ursprung der Freimaurer-Bewegung bekanntlich auf die ä g y p t i s c h e n Mysterien zurückgeführt wird, in dem Ausschlufs des Frauenelementes, in Ceremoniell, Prüfung wie Läuterung, in den Ansprachen und Wechselreden bis auf charakteristische Schlagworte und Wendungen der freimaurerische Stil nach strenger Ordensregel durchaus hier gewahrt erscheinen soll, überdies *Jahn* noch Ignaz v. Born einmal ausdrücklich als »edlen und geistvollen Mann« besonders bezeichnet (bei *Goethe*, in den »Geheimnissen« etwa: H u m a n u s). —

Es ist das unbestreitbare Verdienst der jüngsten Münchener Inscenierung, diesen Geist und den ernstgemessenen, würdevollen Schritt der feierlichen Handlung in stylgetreuem afrikanischem Kostüm, mit imposanten, stimmungsreichen Neu-Dekorationen (darunter bei der Feuer- und Wasserprobe — »Wandelprospekte«!) ohne jeden Soufleurkasten, sowie durch mehr getragene, schwerere Tempi im musikalischen Vortrag wieder energischer her-

vorkehrt und so das Ganze aus dem Opernschlendrian des bunten Wochenrepertoirs in die einzig erträgliche Sphäre eines weihlichen »Festspieles« grunddeutscher Gemütsart neuerdings erhoben zu haben. Nur möchten — wenn anders es nicht undankbar erscheint, hier noch besondere Wünsche anzumelden — zwei Anmerkungen doch zum guten Ende gestattet sein. Einmal war das Schreiten der Priester um Sarastro konsequenter Weise, um völlig im idealen Rahmen der strikten Observanz und einer geregelten Versammlung zu bleiben, genau nach dem Vorbild der Gangart unter den Bayreuther Gralsrittern, stramm nach dem Takte zu stilisieren: hier darf nicht das Geringste störender Willkür des Einzelnen mehr überlassen werden, mufs — wie im Bunde auch — jedes Individuum sich dem strengsten Gehorsam selber unterwerfen! Und dann wäre durch eine Zulassung des Papageno-Paares auch noch im Schlufsbild, lediglich bis an die Stufen der humanen Kultur hinan, dem grofsen Publikum gerade mit dieser Grenzeinhaltung die Thatsache noch einmal recht eindringlich ad oculos zu demonstrieren, dafs dieser rein sinnliche Naturmensch voll gewöhnlichster Lebenstriebe, der schon mit der blofsen Auffindung seines Weibchens »des Lebens als Weiser sich freuen und zufrieden als wie im Elysium sein« wollte, sich eben doch den erhebenden Anstieg zu den »höheren Weihen« verscherzt hat: »Das himmlische Vergnügen der Eingeweihten wird dieser nie fühlen!« Weifs ich doch noch aus eigener Erfahrung, mit welcher Genugthuung mich als naiven Zuschauer der Vorgang auf der dreiteiligen »Mysterienbühne« dereinst erfüllte, als Mefisto im »Faust« bei seinem Prolog-Gespräch mit Gott-Vater nur bis zur ansteigenden Treppe zugelassen, bei der ersten Stufe aber schon vom Engel schroff zurückgewiesen wurde! Im übrigen kann der Text der »Zauberflöte« an Sinn sicherlich nur gewinnen und wird an Widersprüchen ungleich verlieren, je weniger eben »Kaspar, der Vogelkrämer« mit grotesken Klown-Kapriolen und Bajazzo-Pantomimik, je mehr er mit Jovialität, Bonhommie und Drôlerie vom Darsteller gegeben wird. Nicht als »Harlekin«, sondern als »Bonvivant« mufs er gespielt werden und herauskommen — von der »lustigen Person« wird dann immer noch genug übrig bleiben!

Lose Blätter.

Auch über Konzertprogramme. Da liegt schon das erste Oktoberheft des Breitkopf-Härtelschen Programm-Austausches. Sehen wir es uns an! Königliches Opernhaus, Dirigent *Weingartner*, Werke von *Weber*, *Händel*, *Mozart*, *Beethoven*! Weiter: Drei Konzerte von *Genfs*, darunter zwei Volks-Symphoniekonzerte. Merkwürdig: Die Musiker sind seit Jahr und Tag sehr volksfreundlich geworden und arrangieren populäre Konzerte. Ich habe dabei meine eigenen Gedanken. Mir scheint es, als ob weniger im Volke, d. h. in jenen, die nach einer berühmten Definition »den Kaffee aus der Untertasse trinken, geschmierte Stiefeln tragen und traumlos schlafen« als vielmehr in den oberen Schichten der Bevölkerung und auch in dem Musikerstande eine tiefe Sehnsucht nach wahrhaft volkstümlicher Musik die Gemüter beherrschte. Nach all dem Hochpathetischen, dem Geschraubten und Gespreizten, dem Unwahren, dem Philosophieren und Gehenktwerden in der Musik lechzt das deutsche Volk nach volkstümlicher, einfacher, wahrer Musik; daher der ungeheuere Aufschwung der Männerchöre, daher die Veranstaltung von Volksaufführungen, daher das Emporkommen des Spezialitätentheaters. Möchten doch die Komponisten die Zeichen der Zeit verstehen, es wäre wirklich besser, mindestens klüger, sie folgten heute *Offenbach* anstatt *Richard Wagner*. Es würde dabei gewifs mehr herauskommen als thatsächlich herauskommt. Doch ich lese weiter: Gewandhauskonzert. Zum Gedächtnis Bismarcks: Sinfonia eroica von *Beethoven*. Das erinnert mich an die Schrift des Prof. Dr. *Wirth*: Bismarck. Sinfonische Dichtung von *Beethoven*, in der der geistreiche Autor den zweiten Satz der Eroica auf Bismarck bezieht und sogar dessen Wurschtigkeit in diesem Tongemälde illustriert sieht. Man mufs zugestehen, dafs sich die Sache ganz hübsch liest. Aber trotz alles Hineinphilosophierens in die Musik und trotz alles Herausmusicierens aus der Philosophie — unsere Klassiker waren doch nichts weniger als Philosophen und werden sich oben gewifs darüber wundern, was sie beim Komponieren alles gedacht haben sollen. Seitdem freilich *Wagner* und *Schopenhauer* immer in einem Atem genannt werden, denken unsere Tonsetzer, sie müfsten Philosophie treiben, um wagenerisch komponieren zu können. Als ob *Wagner*s Musik etwas mit jenem Philosophen zu thun hätte! War doch *Schopenhauer* selbst Anhänger der Melodieherrschaft und ist doch *Wagners* Musik auch da wagnerisch, wo seine Texte nicht schopenhauerisch sind.

.... Ich blättere um: Da ein rotes Blatt. Aha! *Lifzts* Charakterkopf: Programmbuch für die *Lifzt*-Vereinskonzerte in Leipzig No. 1. Sehen wir, was sie bieten! Auf der ersten Seite »den Redakteur«: verantwortlicher Redakteur Dr. *Max Burkhardt*. Schön .... Aber die zweite Seite! Steht das wirklich da? Ich lese: *August Förster*, Königl. Hofpianofortefabrik in Löbau; *Gustav Siefert*, vormals *Hch. Siefert*, Geigenbauer, gegründet 1865. Also ein 1865 gegründeter Geigenbauer. Wiederverkäufern billigste Preise! Irmler-Flügel, Goldene Staatsmedaille.... Was doch heute nicht alles in Musik gesetzt wird. Aber jetzt verstehe ich die Sache. Auf der 3. Seite steht nämlich: »Zu Ehren der deutschen Autoren«. Die deutschen Komponisten waren zur Zeit des *Lifzt*-Vereinskonzertes in Leipzig, um zu gunsten ihrer materiellen Güter ein vertraulich Wörtlein mit einander zu reden, deshalb dieses sinnige Programm mit Klavier- und Geigenkaufprozenten. Wahrscheinlich haben dann die Herren Autoren auch in Magdeburg und Potsdam getagt, denn auch hier bieten die Programme: Tapeten, Gummidecken, Dreibundcigarren, hochfeine Sumatra, das Stück zu 6 Pf., Haus- und Küchengeräte, Delikatessen und holländischen Kaffee, Seife und Nähmaschinen ... Man sieht's, es ist ein realistisches Zeitalter, die Musiktexte greifen immer mehr ins wirkliche Leben hinein. Früher glaubte man, Konzerte wären dazu da, um den Menschen auf einige Stunden dem Alltagsgetriebe zu entreifsen, jetzt denkt man darin vorgeschrittener: Gerade im Konzert erhält der Spiefsbürger Anweisung, wo es billige Kaufgelegenheiten giebt, und dort hat der Kaufmann Gelegenheit, sich über seinen fettgedruckten Konkurrenten zu ärgern, der mit seinen billigen Waren prahlt. Dafs dadurch der Musikgenufs erhöht und sie selbst verinnerlicht wird, ist zweifellos. Deshalb empfehle ich, die betretene Bahn rüstig weiter zu beschreiten und auch die Stühle im Saale, die Orchesterpulte und namentlich den Frack des Dirigenten, event.

auch seine Glatze mit Geschäftsanzeigen zu bekleben ... Für heute klappe ich das Programmbuch zu.

E. Rbch.

Tantièmenfrage. Die in Leipzig versammelt gewesenen Komponisten (40 an Zahl, zu deren Beschlüssen hundert nicht Erschienene ihre vorherige Zustimmung gegeben) haben die viel Staub aufwirbelnde Tantièmenfrage (auch von nicht dramatischen Werken Tantièmen zu fordern) einstimmig abgelehnt.

— Papst Leo XIII., bekanntlich auch Dichter und vortrefflicher Lateiner, hat für eine Säcularfeier in Reims eine Ode gedichtet, die *Dubois*, Direktor des Pariser Konservatoriums, in Musik gesetzt hat und welche im Laufe des Winters in der Kathedrale zu Reims aufgeführt werden wird.

Das Reiterlied im »Wallenstein«. Das bevorstehende Jubiläum von Schillers »Wallensteins Lager«, das am 12. Oktober 1798 zum erstenmale in Weimar über die Bretter ging, möge den Anlafs zu dem Hinweis bieten, dafs das in dem Stücke vorkommende Reiterlied, das im wahren Sinne des Wortes populär geworden ist, keinen bedeutenden Tondichter zum Komponisten hat, sondern von einem Dilettanten in Musik gesetzt ist. Schiller hatte das Lied zuerst an verschiedene bedeutende Komponisten gesandt, u. a. *Zelter, Zumsteg*, seinen Studiengenossen von der Karlsschule, den Komponisten des einst so viel gesungenen Liedes »Vom Turme, wo ich oft gesehen«, aber alle diese Tondichter vermochten mit ihren Vertonungen des Reiterliedes den Dichter nicht zu befriedigen. Als die Zeit drängte, schickte ihm der Buchhändler *Cotta* eine Komposition, die sein Freund und Kompagnon, Dr. *Zahn* aus Calw, verfertigt hatte. Da aber *Zahn* kein theoretisch gebildeter Musiker war, hatte er seine Komposition nur für Pianoforte verfafst. Diesen Mangel liefs Schiller dann in Weimar abhelfen. Die Melodie des Dilettanten wurde populär, Jahrzehnte hörte man sie an öffentlichen Orten singen, Postillone und Trompeter bliesen sie und sogar auf Drehorgeln wurden sie häufig gespielt.

(Harmonie.)

Das Hamburger Konservatorium der Musik feierte am 1. Oktober d. J. das 25jährige Jubiläum seines Bestehens. Zur Feier desselben hat Prof. *Emil Krause* eine interessante Studie über Konservatorien überhaupt und über das Hamburger Konservatorium insbesondere bei *Boysen*, Hamburg, erscheinen lassen. Wir erfahren da, dafs die ältesten Musikausbildungs-Anstalten in Italien zu suchen sind; das erste, zunächst für die Musikpflege verwaister Kinder bestimmt, entstand schon 1537 in Neapel. Frankreich folgte erst 1784 mit dem Pariser Konservatorium«, Böhmen 1808 mit dem »Prager Konservatorium«, Österreich 1817 resp. 1821 mit dem »Wiener Konservatorium«. Um diese Zeit entstehen auch die Musikausbildungs-Anstalten in England, der Schweiz und den Niederlanden. Deutschland folgte erst 1843, in welchem Jahre *Mendelssohn* das Leipziger Konservatorium gründete. — Heute giebt es fast »kein Städtlein, so klein, es mufs ein Konservatorium darinnen sein«. Und wenn dieses Städtlein das Glück hat, 2 oder 3 konservatoristisch gebildete Musiklehrer zu haben, so wird es in der Regel auch mit 2—3 Konservatorien beglückt. Dadurch aber ist das Vertrauen in diese Anstalten sehr erschüttert worden, und ein Zug »nach Privatunterricht« ist unverkennbar. — Für den Gesangunterricht haben die Konservatorien überhaupt nie die Bedeutung gehabt wie der Privatunterricht.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Oktober. Unsere vier grofsen Orchester sind seit Wochen wieder in Thätigkeit,[1]) unsere zwei Opern geben allabendlich Vorstellungen, und drei gleichzeitige Konzerte sind schon jetzt keine Seltenheit. Und kaum, dafs es bekannt geworden war, der Plan einer dritten Oper gelange nicht zur Ausführung, weil ihr Unternehmer bereits zahlungsunfähig sei, da tauchte die Kunde von einer abermaligen Operngründung auf, die so vielversprechend, so hoffnungsreich sein soll, wie dergleichen auf dem Papiere immer ist. Das Wirklichkeitsbild pflegt dem Phantasiegemälde dann gar wenig zu gleichen.

Im Theater des Westens wird die Oper geschickt geleitet und von recht achtbaren Kräften ausgeführt. Orchester und Chor sind gut, der Spielplan ist ziemlich mannigfaltig, und zwei neue Werke wies er schon auf. Es fehlt den Vorstellungen auch nicht an Publikum. Für das Bestehen einer Schauspielbühne würde es hinreichen, aber die teure Oper hat vollere Häuser nötig, um nur auf die Kosten zu kommen.

Dankbar aber mufs man der Opernleitung sein, dafs sie uns *P. Tschaikowskys* »Eugen Onägin« (gesprochen »Anjegin«) vorführte. Der Stoff ist einem in Rufsland sehr geschätzten und allgemein bekannten Epos *Puschkins* entnommen. Er wird uns durch das Textbuch leider in ganz ungenügender Gestalt vermittelt. — Onägin, nachdem er sein Vermögen vergeudet hat, besucht einen Freund auf dem Lande, der einer edlen Dame verlobt ist. Diese hat eine schwärmerische Schwester, welche ihre zärtlichen Gefühle dem Onägin brieflich ausdrückt. Er weist sie zurück, tändelt aber mit der Braut und erregt des Freundes Eifersucht, den er, zum Zweikampfe gefordert, niederschiefst. Nach Jahren trifft er in Petersburg jene Schwester als Gattin eines alten Fürsten. Sie liebt Onägin noch immer, und er möchte jetzt ein Liebesspiel mit ihr beginnen. Doch ernst weist sie ihn ab, der mit dem Schmerzensrufe: »Verschmäht! Verstofsen!« fortstürzt. — »Lyrische Scenen« ist das Werk betitelt, das ursprünglich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war, sondern aus Freundschaft für *Niklaus Rubinstein* geschrieben wurde, der zu einer Aufführung im Moskauer Konservatorium ein neues musikalisches Werk wünschte. — Eine eigentliche Oper ist dieses ja nun nicht; es sind thatsächlich nur »lyrische Scenen« und lauter einzelne Musiknummern, aber von namhaftem Werte. Mit den Worten fein, innig, vornehm und kunstvoll möchte ich die Musik bezeichnen. Sie ist von jener seltenen Art, die man gleich zum zweitenmale hören möchte, falls man Musiksinn und Musikverständnis besitzt. Für das grofse Publikum ist das Werk schon deshalb nicht, weil es keine rechte dramatische Form hat. Sein Schwerpunkt liegt im Orchester, das uns stets zierliche, geschickt gestaltete und schön gefärbte, oft aber auch bedeutsame Musik bringt. So ist höchst fesselnd die Begleitung zu der Scene, in welcher Tatjana mit sich kämpft, ob sie dem geliebten Manne schreiben soll, ebenso der Orgelpunkt mit dem Kanon, als beide Männer, denselben lastenden Gedanken in der Seele, sich mit Revolvern gegenübertreten. National sind nur die Tänze und ein paar Chöre; diese aber machen gleich der Zwischenaktsmusik einen prächtigen Eindruck. Mit den Solostimmen weifs *Tschaikowsky* auffallenderweise nichts Ordentliches anzufangen. Mir erschienen die Textworte, mit dem Orchester gesungen, wie Schrift, die auf ein hübsches Bild gedruckt wurde. Es war so gar keine organische Verbindung vorhanden, die Phrase erschien kurzatmig, und mehrere Takte hintereinander hatte sich die

[1]) Ein fünftes, von *H. Genss* gegründet und geleitet, das in der Charlottenburger »Flora« konzertierte, wurde aufgelöst, als es einen Monat lang bestanden hatte.

Singstimme oft in lauter Achteln zu ergehen. — Die zwei Feste, welche in dem Stücke vorkommen, gaben recht anziehende Bühnenbilder. Mehr als in Hamburg und Prag hat hier »Onägin« gewirkt, so dafs es nun schon seit drei Wochen einem, freilich nicht allzu grofsen, Kreise Musikverständiger vorgeführt werden konnte.

Ganz anders geartet ist die zweite Opern-Neuheit. Das bekannte Gedicht Coppées »Der Streik der Schmiede« wurde zu einem Drama gemacht, das *M. J. Beer* in Musik setzte. Ein klagender Grofsvater und eine jammernde Mutter erzählen von Hunger und Kummer, denn das Kleinste ist krank, und es fehlt an Geld für Arznei wie für Brot, da die Arbeiter streiken, und nichts verdient wird. Mittlerweile singt Grossvater ein moralisch Lied von der Lust, ein Schmied zu sein, dem später ein anderes vom Segen der Arbeit folgt. Da er nicht länger streiken will, ruft ihm ein heifsblütiger Genosse ein Schimpfwort zu, und nun fühlt sich der alte Schmied in seiner Ehre so gekränkt. dafs er die Bitten der verwittweten Tochter nicht hört und an den kranken Enkel nicht denkt, sondern den Genossen auf Tod und Leben zum Hämmerzweikampf fordert. Vom Fenster aus haben die Genossen das Schauspiel, zwei Männer sich mit wuchtigen Hämmern auf die Schädel klopfen zu sehen. Der Alte schlägt seinen Gegner nieder, wird als eine Art Held von den Genossen empfangen, erbettelt von ihnen Geld für das Enkelchen und stellt sich als Mörder, wie er selbst sagt, dem Gerichte. — Die ganze Geschichte ist teils unerquicklich, teils roh. Die Musik thut wenig, den unangenehmen Eindruck des Ganzen zu mildern. Es fehlt ihr an eigenen Zügen. Immerhin ist sie eine anständige Begleiterin der Bühnenvorgänge. In den Liedern des Alten, die übrigens ganz unorganisch dastehen und rein theatralisch sind, sinkt der Tonsetzer, der wohl volksmäfsig schreiben wollte, zur Trivialität hinab. Aber gerade diese Lieder riefen den Beifall der Menge wach, wenn man das Auditorium, welches sich an dieser Stelle einfindet, eine Menge nennen kann. — Ich glaube nicht, dafs nur einmal die Einnahme des Abends die grofsen Kosten des Unternehmens gedeckt hat. Aber der Opernleiter hofft immer, es werde besser werden, und die Presse bestärkt ihn in seiner Erwartung. Wie lange wird es indes dauern, bis es wieder einmal offenbar wird, was ich früher schon ausführlich dargethan habe, dafs eine zweite Oper sich nicht halten kann?

Die Königliche Kapelle gab bereits das erste ihrer Symphoniekonzerte. Sie sind so begehrt jetzt, dafs nicht nur zu den Generalproben mittags alle 2000 Plätze des Opernhauses, zur Hälfte für 1, zur Hälfte für 2 M der Sitz, verkauft werden, sondern auch zum Konzerte selbst schon lange vorher keine Eintrittskarten mehr zu haben sind. Gewifs gebührt Herrn *Weingartner* das Verdienst, sie auf diese Höhe gebracht zu haben, aber es ist doch ein seltsam Ding, dafs er, der ja der Oper als Kapellmeister nicht mehr angehört und jetzt in München seinen Wohnsitz hat, nur hierher kommt, um die Generalprobe und das Konzert zu leiten, wofür er eine Einnahme von 10000 M für zehn Konzerte bezieht. Das Schulen der Kapelle in dem täglichen Operndienste mit seinen vielen Proben fällt ja doch den ständigen Kapellmeistern zu. Und der Gastdirigent erscheint dann, um — wenn ich das volkstümliche Wort gebrauchen darf — von der Milch die Sahne abzuschöpfen. — Das erste Programm lautete: Oberon-Ouverture, Concerto grosso in D für Streichinstrumente von *Händel*, Schwanengesangs-Symphonie von *Mozart* und *Beethovens* 5. Symphonie. — Alles wurde natürlich vortrefflich ausgeführt. Viele tadelten allerdings die Willkürlichkeiten im Zeitmafse bei dem *Weber*schen Stücke; ich meine aber, dafs man bei den Romantikern der Subjektivität einigen Spielraum lassen müsse.

Auch das Philharmonische Orchester gab unter des Herrn *Nikisch* Leitung sein erstes grofses Konzert. Nun könnte man mir ja sagen, hier wäre derselbe Mifsstand vorhanden, wie bei den Symphonieen der königlichen Kapelle, denn auch Herr *Nikisch* ist ein Gastdirigent. Es besteht aber der Unterschied, dafs die Philharmoniker keinen ständigen Leiter von gleicher Bedeutung besitzen, während die Opernkapelle die Herren *Sucher* und *Munck*, in wenigen Tagen auch *R. Straufs* zu Dirigenten hat. — Auch in der Philharmonie ist derselbe Zudrang, wie zu den Konzerten im Opernhause. Sie fafst 2575 Personen. Man giebt für die Generalproben Karten zu 1 M aus, und sie füllen gleich den Aufführungen selbst gar oft alle Ränme ganz. — Kaisermarsch, »Scheherazade«, Suite von N. Rimsky-Korsakow — ein gedankenarmes, homophones Werk mit blendender Instrumentation — und *Beethovens* A dur-Symphonie, so lautete diesmal das Programm. Dazu sang Frau *Sembrich* zwei Opernarien. — Das Orchester zeigte namentlich in der schwierigen Ausführung des russischen Tonstücks seine grofse Tüchtigkeit. — Viel wichtiger als die grofsen Aufführungen erscheinen mir die gewöhnlichen Konzerte der Kapelle unter *Rebiceks* Leitung, denn jene sind zum Teil Modesache, diese aber, zu denen die Einlafskarte nur 50 Pf. im Dutzendpreise (einzeln 75 Pf.) kostet, sind im wahren Sinne Volkskonzerte. Ihr heutiges Programm lautet beispielsweise: Es dur-Symphonie von *Mozart*, Klavierkonzert Es dur von *Beethoven*, Klavierkonzert E dur von *E. Hutcheson*, gespielt vom Komponisten u. s. w.

Auch das Joachim-Quartett gab gestern den ersten seiner Kammermusik-Abende vor dicht gefülltem Saale in der Singakademie. *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* (Op. 132) standen auf dem Programme.

Rud. Fiege.

Dresden. Unsere geschätzten Leser und Leserinnen werden bemerkt haben, dafs wir Dresdner in diesem Jahre ein jubiläenreiches Dasein führen. Am letztenmale berichteten wir über das 40jährige Bühnenjubiläum *Wilhelm Eichbergers*, vorher über das 25jähr. Bühnenjubiläum Frl. *Maltens*. Diesmal liegt es uns ob, des gleichfalls 25jähr. Bühnenjubiläums Frau *von Schuchs* zu gedenken und der ältesten, auf eine 350jährige Vergangenheit zurückblickenden Jubilarin, der Königl. Kapelle. Der letzteren Geburtstag fiel noch in den September. Am 22. September 1548 unterzeichnete Kurfürst Moritz die Torgauer Kantorei-Ordnung (s. Nr. 9, S. 140). Am 22. September fand also auch ordnungsgemäfs die Festfeier im Opernhaus statt. Aber diese Festfeier glich weniger einer Jubelfeier der Königl. Kapelle als einem — Richard Wagner-Konzert, und es konnte nicht Wunder nehmen, dafs die guten Dresdner von Bayreuth-Gelüsten Herrn *von Schuchs* munkelten, wie sie auch »die Cosima« im ersten Range zu erblicken erwarteten — welche Annahme sich allerdings nicht bestätigte. Mit dem »Wagner-Konzert« aber hatte es so ziemlich seine Richtigkeit. Ein Teil des Programms war »historisch«, der andere »wagnerisch« d. h. er bestand aus Tannhäuser-Ouvertüre, Isoldens Liebestod und Parsifal-Vorspiel. Motivierung? — *Wagner* war der Königl. Kapelle »gröfster Kapellmeister« und hatte vor 50 Jahren, als er das Jubelfest der Kapelle neben *Reissiger* dirigierte, einen schneidigen Speech losgelassen. Da nun Dresden auch noch kein Wagner-Denkmal besitzt, bot sich so obendrein die Gelegenheit, den Ertrag des Konzerts den Grundstock eines Fonds zur Einrichtung desselben bilden zu lassen. Daran, dafs sich *Wagner* im Grunde genommen blutwenig aus seiner Kapelle machte, dafs er sie und seinen König, den Kopf von unklaren politischen Ideen und Idealen erfüllt, als Revolutionär verliefs und verlassen mufste, dachte man nicht oder wollte man nicht denken. Gewifs war er »Einer«, sogar »Auch Einer«, und es gebührt ihm auch in Dresden ein Denkmal — denn Politik und Kunst mag man nicht ineinander mengen — aber der Ertrag des Jubiläums-Konzerts der Kapelle gehörte von Rechtswegen dieser, dem zuflufsbedürftigen Pensionsfonds der Witwen und Waisen ihrer Mitglieder. So bekam also die ganze Veranstaltung ein »schiefes« Gesicht. Das, worauf die Kapelle an ihrem Ehrentag vor allem Grund hatte stolz zu sein, ihre ruhmvolle Vergangenheit wurde im ersten Teile »abgethan«. Natürlich dirigierte diesen auch nicht Herr *von Schuch*, sondern Herr *Hagen*. Von den klangvollen Namen der Meister, die in den protestantischen Zeiten des Herrscherhauses der Kapelle vorstanden, unter denen die eines *Johannes Walther*, *Antonio Scandelli*, *Bontempi*, *Adam Strungk* u. a. figurieren, war einzig derjenige eines *Heinrich Schütz* mit zwei praehtvollen doppelchörigen Psalmen vertreten. Dann kam gleich als Repräsentant des prunkliebenden augusteischen Zeitalters *Hasse* an die Reihe — *Naumann* fiel ganz aus — und das Gloria aus der prachtvollen D-moll Messe rechtfertigte, zum mindesten rein musikalisch, seinen Ruf. Ein kühner chronologischer Salto mortale führte sofort zu *Weber*, der mit der Jubelouvertüre und dem Konzertstück etwas

»abgedroschen« war. *Marschner*, der, weil er ja gar nicht Königl. Sächs. Kapellmeister wurde, recht gut übergangen werden konnte, lieferte im »Templer-Duett« eine Nummer. *Reissiger*, der ihm als Bewerber um *Webers* verwaisten Posten den Rang ablief, bekam einige etwas deplaziert erscheinende à capella Graduales zugebilligt. Dann beschlofs *Rietz* mit seiner in ihrer Art klassischen A-dur-Ouvertüre. Den Namen *Krebs* hatte man dadurch Genüge gethan, dafs man seine Tochter, die renommierte Pianistin *Mary Krebs* (*Webers* Konzertstück) spielen liefs. *Wüllners* Namen figurierte als der des Herausgebers der Schützschen Chornummern auf dem Zettel. Die Aufführung anlangend, so darf ihr die Anerkennung besten Gelingens nicht vorenthalten werden. Die Chöre der Königl. Hofoper und Hofkirche boten hervorragende Leistungen und die trefflichen Solisten, die Damen *Malten*, *Wittich* und *Wedekind* und die Herren *Anthes* und *Scheidemantel*, waren voll und ganz auf dem Posten.

Diesem seltenen Fest der Kapelle folgte am 4. Oktober das 25jähr. Bühnenjubiläum von Frau *von Schuch*, mit welcher Feier sie gleichzeitig Abschied nahm von den die Welt bedeutenden Brettern. Die liebreizende, graziöse Norina (»Don Pasquale«) von einst war sie natürlich nicht mehr. Die Zeit machte wie an der Stimme, so auch an der Erscheinung ihre Rechte geltend, aber was Frau *von Schuch* ehedem war, das liefs ihre Leistung selbst dem erkennen, der sie früher nicht kannte. Ja, sie war die geborene Opern-Soubrette, voll Temperament und Laune. Anmut, Schelmerei, Pikanterie unter strenger Innehaltung jener von der Dezenz gezogenen Grenze reichten sich in ihrem Wesen die Hand und etwas Charmanteres, als ihre Rosine, Rose Friquet, Zerline etc. und früher gar ihre Verkörperung von Pagenrollen (Oskar in »Amelia« etc.) konnte man nicht sehen. Die Stimme war nur klein, aber von köstlicher Flexibilität. Schülerin der *Marchesi*, war sie direkt vom Wiener Konservatorium zu uns gekommen, wo sie auf dem besten Wege war, sich die Beliebtheit des Publikums zu gewinnen, bis der aufsteigende Stern der *Sembrich* ihre Bahnen kreuzte. Nun verdrängte sie diese und sang Rollen, die ihr wenig zu Gesicht standen (Traviata, Carmen etc.), was nicht dazu beitrug, die Sympathieen der Dresdner erstarken zu lassen. Inzwischen (1875) hatte sie sich auch mit dem damals noch keineswegs allmächtigen Hofkapellmeister *Schuch* vermählt, an dessen Seite sie dann schnelle Carrière machen sollte. Nach aufsen gründete sie sich ihren Ruf durch Gastspiele in Wien, Berlin, London etc. Dafs sie in ihrem speziellen Fach eine Künstlerin ersten Ranges war, unterliegt keinem Zweifel und in Dresden ist sie bis heute noch nicht ersetzt.

Otto Schmid.

Eisenach, 10. Okt. In den seit einigen Jahren hier bestehenden Abonnementskonzerten der Meininger Hofkapelle lernt man nicht das Allerneueste von *Straufs* und *Weingartner* kennen, aber die klassische Musik und vor allem die von *Brahms* finden reiche Berücksichtigung. In der Mitte des gestrigen Programmes standen die immer interessanten, meist auch schönen »Variationen über ein Thema von *Haydn*«, die eine musterhafte Interpretation erfuhren. Aufser ihnen kamen noch die Euryantheouverture (in der eine kleine »Pudelei« der Holzbläser der Gesamtwirkung sonderlichen Abdruck nicht zu thun vermochte) und als Krönung des ganzen Konzertes *Beethovens* achte Symphonie zu Gehör. Besonders die göttliche Heiterkeit und Frohlaune dieses Wunderwerkes wirkte mächtig auf das Publikum. Als Solist war der jugendliche Meister des Klaviers *Otto Hegner* gewonnen, der von *Steinbach* in der herrlichen Wiedergabe des *Grieg*schen Amoll-Konzertes Op. 16 sehr gut unterstützt wurde, so dafs die vielen Pikanterien dieses schönen Werkes zu vollster Geltung kamen. Das Publikum konnte den noch sehr jugendlichen »Wundermann der Technik« nicht genug rufen und geriet gänzlich aufser »Rand und Band«, als *Hegner* auf dem brillanten Steinwayflügel zwei süfse Chopins und dann *Schubert-Tausigs* wuchtigen Militärmarsch, wie meine holde Nachbarin zur Linken kritisch bemerkte, »himmlisch« gespielt hatte. r.

Erfurt, den 6. September 1898. Die in den letzten Jahren herrlich renovierte Predigerkirche, eins der ältesten und schönsten Gotteshäuser im gotischen Stile, hat nun auch, — wie schon in vor. Nr. berichtet wurde — ein neues, den Anforderungen der Neuzeit entsprechendes Orgelwerk erhalten, das, was besonders den Charakter der einzelnen Stimmen angeht, ganz vorzüglich ausgefallen ist, wenn wir auch dem vollen Werke eine etwas kräftigere Intonierung gewünscht hätten. Die neue Orgel einem weiteren Zuhörerkreise vorzuführen, veranstaltete Herr Organist *Gebauer* ein geistliches Konzert.

In demselben machte er uns mit einer hervorragenden Novität auf dem Gebiete der Orgellitteratur bekannt, nämlich mit *Rheinbergers* G-moll-Orgel-Konzert, Op. 177,2, das unter wirksamer Unterstützung der 71er Regimentskapelle (Dir.: Herr Kapellmeister *Hinze*) tadellos zu Gehör gebracht wurde. Tiefen Eindruck machte uns besonders der zarte, liebliche Mittelsatz, Andante. *Liszts* Präludium und Fuge über B A C H, von Herrn *Gebauer* im Konzerte auf Wunsch wiederholt, ist fraglos sehr geistreich und weist eigenartige Schönheiten auf; aber es entspricht doch zu wenig den Anforderungen straffer Logik, die man an ein kirchenmusikalisches Werk bei solchem Thema zu stellen berechtigt ist. Unwillkürlich fällt uns da ein Ausspruch *Bülows* ein, der auch auf den Klavierheros *Liszt* — umgekehrtes Verhältnis wie bei *Bach* — entsprechend modifiziert werden kann: »Bei *Bach* müssen wir immer denken, dafs, wenn er Klavierwerke komponierte, die Orgel seine Fantasie beherrschte; bei *Beethoven* war es das Orchester; bei *Brahms* sind es beide«. Mit *Bachs* grofser G-moll-Fuge (Bd. II der Orgelkompositionen), der ein Präludium aus dem »Wohltemperierten Klavier« voraufging, (beide von *Abert* geistvoll für Orchester gesetzt) wurde das Konzert eröffnet. *Abert* hat äufserst kunstvoll in die gewaltige Fuge einen Choral verflochten und diesen gleichsam als Cantus firmus den Blechbläsern überwiesen, die aufserdem die Streicher bei den Höhepunkten der Fuge wirkungsvoll unterstützen. An einer derartigen Modernisierung seines Riesenwerkes müfste auch der grofse *Sebastian* seine Freude gehabt haben. Im Interesse der Durchsichtigkeit hätten wir der Fuge ein etwas langsameres Tempo gewünscht. Im übrigen alle Achtung vor dieser Leistung unserer braven 71er. —r.

Hannover, 9. Oktober 1898. Am 5. und 6. d. M. tagte hier der Neunte Hannoversche Kirchenchor-Vereinstag. Zur Eröffnung fand am 5. Abends in der Aegidienkirche ein lithurgischer Gottesdienst statt, worauf sich eine gesellige Zusammenkunft im »Tivoli«-Saale anschlofs, an welchem die verschiedenen Kirchenchöre Hannover-Lindens sich zu mehreren Vorträgen vereinigten. Der am Donnerstag Vormittag abgehaltenen Generalversammlung ist zu entnehmen, dafs das Kirchenchorwesen in der Provinz Hannover ziemlich unbedeutend ist, besonders der Norden und Nordwesten verhält sich fast gänzlich ablehnend. Der Hannoversche Kirchenchor-Verband rekrutiert sich ausnahmslos aus dem südlicheren Teil der Provinz und umfafst 34 Vereine mit 1700 aktiven Mitgliedern. Eine Erweiterung zu einem »Niedersächsischen Verbande« zum Zwecke der Heranziehung der braunschweigischen, lippischen und oldenburgischen Chöre wurde beschlossen. Am Abend fand in unserer herrlichen Marktkirche ein, von den Chören der Markt-, Kreuz-, Neustädter-, Dreifaltigkeits- und Pauluskirche gegebenes Konzert statt, aus dessen Anlafs das geräumige Gotteshaus bis auf den letzten Platz besetzt war. Herr Organist *Kohlmann* eröffnete das Konzert mit *Bachs* herrlicher F dur Toccata, allerdings mehr eine musikalisch-anständige und äufserst korrekte, als dem genialen Schwung genannter Komposition entsprechende Leistung bietend; denn ein so schleppendes Tempo und so sanfte, bescheidene Registratur, wie Herr *Kohlmann* sie wählte, pafsten für diese majestätische Orgelkomposition wie die Faust aufs Auge. Erfreulicheres boten die sämtlichen Chorleistungen, welche nacheinander folgende Kompositionen vortrugen. »Ich steh' an deiner Krippe hier« von *Eccard*, »Improperia« von *Vittoria*, »Jesus der für uns gestorben« von *Palestrina*, »Ehre sei Dir« von *Schütz* und »Dies irae« von *Lotti*. Als Schlufsnummer brachte der Marktkirchenchor, unterstützt von dem Tenoristen Herrn *Meinecke* und dem Kammermusiker *Oley* (Oboe) einen Bruchteil aus *Bachs* »Matthaeus-Passion« zum Vortrag, ein immerhin gewagtes Unternehmen, welches jedoch mit Ausnahme der Christus- und Petruspartie (2 Herren des Chores) anerkennenswert ausfiel, wenn man

auch selbstredend keinen Vergleich mit den hier bekannten vollendeten Passionsaufführungen der »Musikakademie« anstellen durfte.

L. Wuthmann.

Dresden. Hier starb der bekannte Musikgelehrte Professor *Franz Magnus Böhme*. Er war zu Willerstedt bei Weimar geboren, besuchte das Seminar zu Weimar, dann das Leipziger Konservatorium und nahm 11 Jahre lang eine Volksschullehrerstelle ein, bis es ihm gelang, als Musiklehrer in Dresden festen Fufs zu fassen. Später wurde er Lehrer für Musikgeschichte und Kontrapunkt am Hochschen Konservatorium. Seit 1885 lebte er wieder in Dresden. Berühmt ist sein Werk: »Der deutsche Liederhort«.

Eisenach. Bei Gelegenheit der Thüringer Lehrerversammlung brachte Prof. *H. Thureau* Bruchs Glocke zur erfolgreichen Aufführung. Den Kommers der Lehrer am Vorabende verschönten wesentlich die Gesänge des *Weifsenborn*schen Kränzchens, eines 4fachen Männerquartetts, gebildet von Lehrern, und die Vorträge des Liederkranzes. Am meisten war man aber überrascht über die Leistungen der Stadtkapelle unter ihrem neuen Dirigenten *Kämpfert*. Dieser entpuppte sich als ein Direktionstalent ersten Ranges. H. W.

Frankfurt a. M. Auf Anregung des Prof. *Bernhard Scholz* ist hier ein Volkschor gegründet worden. In den verschiedenen Stadtteilen werden Chorschulen errichtet zum Erlernen des nötigen Notenlesens, dann werden in den einzelnen Bezirken Singübungen veranstaltet und die besten Stimmen zu einem grofsen Chore vereinigt. — Leider ist es leichter, solche Dinge zu gründen als ihnen Dauer zu verschaffen.

Gotha. Der über 60 Kirchenchöre umfassende »Kirchenchorverband im Herzogtum Gotha« hielt am 17. Oktober hier im schönen Festsaale des Herzog-Ernst-Seminars unter dem Vorsitze des Generalsuperintendenten *D. Kretschmar* seine 3. Hauptversammlung ab. Der Herr Vorsitzende begrüfste herzlich die Anwesenden und stellte als erstrebenswerte Ziele des Verbandes »Ferienkurse für junge Organisten und Chordirektoren«, »weitere Ausgestaltung des musikalischen Teiles des Gottesdienstes«, ferner »Vergröfserung des Verbandes« event. über die Grenzen des Herzogtums hinaus, hin. In fesselnder Weise sprach Herr Pfarrer *Backhaus* über: »Der liturgische Gesang des Geistlichen« (Die Blätter für Haus- und Kirchenmusik« werden in Kürze einen Abdruck des Vortrags bringen. Die Red.). Prof. *Rabich* berichtete über das von ihm und Musikdirektor *Unbehaun* bearbeitete neue Präludienbuch und schlofs daran Erläuterungen über die Choräle des Goth. Choralbuches, welche am treusten die alten Kirchentonarten bewahrt haben. Als Vereinsorgan des Verbandes dienen die Blätter für Haus- und Kirchenmusik. Den von zwei Seiten erhobenen Wunsch, in den musikalischen Beilagen die Bedürfnisse des Landkirchenchores mehr als seither zu berücksichtigen, versprach der Herausgeber nachzukommen. Ebenso versprach er, eine Stimmenausgabe zu den beigelegten Motetten bei der Verlagshandlung in Anregung zu bringen. Über die Kassenverhältnisse berichtete Herr Oberrevisor *Kirchhoff*, und nach Neuwahl resp. Wiederwahl des Vorstandes (Generalsuperintendent *D. Kretschmar*, Oberrevisor *Kirchhof*-Gotha, Kantor *Lorenz*-Friedrichroda, Oberpfarrer *Müller*-Gotha, Prof. *Rabich*-Gotha) schlofs der Vorsitzende die anregend verlaufende Versammlnng nach $2^1/_2$ stündiger Dauer.

S.

Gotha. Am 25. Oktober führte der Kirchengesangverein unter Leitung Prof. *Rabichs* die Cantate »Petrus Forschegrund« von *Friedrich Schuchardt*, Dichtung von der Schwester des Komponisten, auf und erzielte damit einen glänzenden Erfolg. Der Komponist, welcher seine Studien auf dem Leipziger Konservatorium gemacht und dort schon durch die Komposition einer Symphonie besonders auf sich aufmerksam machte, ist ein starkes Talent und wird zweifellos noch von sich reden machen. — Die Solopartien waren in den besten Händen: Hofopernsänger *Strathmann* aus Weimar sang die Partie des »Petrus« in herrlichster Weise, Frl. *Elise Gock* aus Coburg hatte grofsen Erfolg mit dem Gesange des »Waldvögleins«, Herr *O. Göpfart* aus Weimar imponierte durch seinen schönen Bafsbariton (Prior u. Abt) und Herr *Müller* aus Gotha brachte die kleine Partie des Mönches »Fridolin« zur schönsten Geltung. Das Orchester und der Chor hielten sich vortrefflich — so kam ein schönes Werk zur guten Aufführung, um einen vollen Erfolg zu erzielen.

Schneeberg. Unter Leitung des Königl. Musikdirektors *Dost* und unter Mitwirkung des Organisten *Frenzel* und des Herrn Lehrer *R. Dost* (Orgelbegleitung) gaben Mitglieder des Chorgesangsvereins das 8. *Hänel-Claus*-Konzert (woher dieser Name?). *Frenzel* spielte Fantasie in C moll von *Berens*, Nachspiel zu »Valet will ich dir geben« von *Forchhammer* und zwei eigene Bearbeitungen im doppelten Kontrapunkt über den Choral: »Sollt es gleich bisweilen scheinen«. Der vokale Teil brachte »Die heilige Nacht« (Terzett), ferner Bethania (Quintett) beide von *Lassen* und anderer.

Sonneberg. Der Sonneberger Kirchenchor (Leitung Kantor *C. Roth*) gab am 2. Oktober in der Sonneberger Stadtkirche ein interessantes Konzert. Dabei kam das 8stimmige Crucifixus von *Lotti*, und die Motette »Dankt dem Herrn« *v. Neithardt* zum Vortrag und »O Lamm Gottes«, 5stimmig von *Eccard*. Der Dirigent glänzte aufserdem als Bearbeiter (»Herr auf dich traue ich«, Worte aus dem 31. Psalm, nach *Schuberts* Op. 90, No. 3 für Sopransolo und vierhändige Orgelbegleitung) und Komponist (Abendandacht für Knabenchor) und als Organist (*Krebs* Präludium und *Fuge* in C. In letzterer Hinsicht teilte mit ihm die Lorbeeren Herr Organist *Müller* (Fantasie, No. 3, Op. 55 *v. Brosig*). r.

Besprechungen.

Weihnachtsmusik.

Von *Bachs* hehrem Weihnachtsoratiorium bis zum schlichten Volksliede »Stille Nacht, heilige Nacht«, welcher Reichtum an Tonschöpfungen, die das Bibelwort illustrieren: »Als die Zeit erfüllet war, sandte Gott seinen eingeborenen Sohn.«! Hochbedeutsames und Schlichteinfältiges schliefst dieser Rahmen ein. Oft ist das Gebotene unbeholfen, aber selten fehlt die Inspiration. Die fröhliche, selige Weihnachtszeit, die gnadenbringende, öffnet eben manchem den Mund zum Lobsingen, der des Singens sonst ungewohnt ist. Und der Kritiker nimmt's nicht so genau: wenn's nur von Herzen gekommen ist, dann wird es auch schon zu Herzen gehen.

Von Herzen gekommen ist, und der Kritiker hat nicht nötig, irgendwie nach dem Mantel der christlichen Liebe zu greifen,

Albert Beckers Weihnachtslied: »Christ ist geboren« (f. gem. Chor) (Hameln, Oppenheimer).

Volkstümlich-vornehm möchten wir dieses neueste Weihnachtslied *Beckers* nennen. Eine in ihrem Schwung modern anmutende, aber doch diatonische Melodie verbindet sich mit Akkorden, die aus dem Boden der altkirchlichen Harmonik herausgewachsen scheinen, zu einem lebensvollen Gebilde von grofser Schönheit, das bald in zahlreichen Chorvereinen gesungen werden wird, zumal es sehr leicht ausführbar ist.

Nicht anspruchsvoll ist der Dresdener Komponist

Volkmar Schurig in seinen drei Weihnachtsliedern für gem. Chor, Op. 47. Frankfurt a. O, Verlag von Bratfisch. Part. 60 Pf. Singst. à 15 Pf.

Die Freude über die Geburt des Heilandes erhält hier ungekünstelten Ausdruck, unbekümmert darum, ob sie hier und da etwas zu weltlich-fröhlich wird. Jedenfalls werden die überaus frischen Lieder gern gesungen werden. In No. 1 fangen jeden Vers 2 Solostimmen an zu singen: »Euch ist heute der Heiland geboren«

worauf sich dann der Gesang des Chores: »Christus der Herr« sehr wirkungsvoll abhebt. In No. 2 wechselt ebenfalls Solo und Chorgesang effektvoll ab, Nr. 3 (Krippenlied) bringt eine »wiegende« Steirische Volksweise, 2 Solostimmen beginnen, der 4stimmige Chor führt dann die einfache Melodie zu Ende.

Ebenfalls von

Volkmar Schurig ist das Weihnachtslied: »Wir singen Dir Immanuel« in »Vier Festgesänge«: Ankunft des Herrn, Weihnachtslied, Ostergesang, Pfingstgesang für dreistimmigen Knaben- oder Frauenchor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte komp. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne. Part. 1 M, Stimmen 60 Pf.

Das fröhliche Liedchen ist äufserst dankbar. Zwei Solostimmen beginnen, der dreistimmige Chor wiederholt dann diese Melodie derselben und führt sie weiter aus, mit einem dreifachen Halleluja schliefsend, alles im kleinsten Rahmen, denn das Lied enthält nur 24 Takte. Gleich leicht und sangbar sind auch die übrigen Nummern des Heftes, der Advents-, Pfingst- und Ostergesang.

Für die Weihnachtsfeier im häuslichen Kreise eignen sich vortrefflich:

Maier, Anton, Des Kindes Weihnachten in Sang und Klang. Zehn Jugendlieder für ein- oder zweistimmigen Gesang und leichte Klavierbegleitung komponiert. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne. Preis 1,20 M.

Die einzelnen Nummern benennen sich St. Nikolas, Der Weihnachtsmarkt, Brief ans Christkindlein, Das einsame Bäumchen, Der Weihnachtsbaum, Christkindes Wanderung, Erwartung, Ehre sei Gott in der Höhe, Vor der Bescherung, Die Bescherung. Dieselben können ein- oder zweistimmig gesungen werden, einzeln oder im Chor. Während alle übrigen sich an das kindliche Gemüt wenden, entspricht No. 8, Ehre sei Gott in der Höhe, auch höheren Anforderungen und kann deshalb auch von Erwachsenen gesungen werden. Die Klavierbegleitung ist leicht und hübsch.

Eine ernstgemeinte Tonschöpfung liegt uns vor in

Zorn, B., Christfeier. Für Männerchor und obligaten Sopran mit Orgelbegleitung. Op. 8. Hermann Beyer & Söhne. Part. 1 M, Stimme 25 Pf.

Eine ganz prächtige Komposition, die bei gutem Vortrage einer schönen Wirkung sicher ist. Nach einer 8taktigen Orgeleinleitung singt der vierstimmige Männerchor: »Das Volk, so im Finstern wandelt, sieht ein grofses Licht.« Später intonieren 4 Solostimmen leise: »Denn uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben.« Der Chor übernimmt in bewegten Rhythmen diese Worte, und im dritten Takte tritt ein Sopran (vielleicht mehrfach zu besetzen, eventuell durch Knabenstimmen) dazu, den Cantus firmus »Vom Himmel hoch da komm ich her« singend. Zum Schlusse erweitert sich der Chor zu einem vierstimmigen gemischten und singt den genannten Choral auf die Worte: Lob, Ehr, sei Gott im höchsten Thron, der uns schenkt seinen ein'gen Sohn.« Wir empfehlen das Werk sehr.

In sechsfacher Bearbeitung liegt uns vor:

Reinecke, Weihnachtslied. »Es senkt sich hehr und leise«. Quedlinburg, Vieweg. Die Ausgaben sind 1. für höhere Singstimme mit Klavierbegleitung (1 M); 2. für tiefere Singstimme mit Klavierbegleitung 1 M; 3. für 1 Singstimme mit Harmonium oder Orgelbegleitung 1 M; 4. Fantasie für Klavier 2händig 1,50 M; 5. Fantasie für Klavier 2händig 2 M; 6. für Harmonium-Solo 1 M. Letztere 4 Bearbeitungen von *Hecht*.

Eine volkstümlich edle Melodie bietet den Kern dieser verschiedenen Ausgaben, von denen jede ihre Freunde finden wird, zumal überall Schwierigkeiten für die Ausführung vermieden sind. Die Ausstattung ist eine reizende.

Einen tüchtigen Sänger verlangt

Becker Albert, Von Davids Reis ein Röselein. Op. 91. Hameln, Oppenheimer. Für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel oder des Klaviers, Ausgabe hoch — mittel — tief à 1 M.

An die uns vorliegende hohe Ausgabe mögen sich nur Sänger heranwagen, die über ein glänzendes hohes a verfügen, und deren Stimme nicht so leicht ermüdet. Dann können sie möglicherweise eine bedeutende Wirkung erzielen.

Aus dem Breitkopf-Härtelschen Verlage sind eine Reihe Lieder unter dem Titel

»Deutscher Liederverlag, Volkstümliche deutsche Lieder mit Zeichnungen hervorragender Künstler« (auf imitiertem Büttenpapier) zum Preise von je 30 Pf. pro Lied erschienen. Für die Weihnachtszeit eignet sich davon: »Vom Himmel hoch da komm ich her«, welches für Zither allein, für eine Singstimme mit Begleitung der Zither oder des Klaviers (nach *J. S. Bach*) erschienen ist.

Theoretisches.

Hesse Max, Deutscher Musikkalender 1899.

Bereits zum vierzehnten Male erscheint dieser »Unentbehrliche«. Wir benutzen ihn selbst seit 12 Jahren und fanden ihn durchaus zuverlässig. Aufser einem reichen Adressenmaterial (Herausgeber und Verleger von Musikzeitschriften, Musikalienverleger, Leiter von Musik- und Gesangvereinen, von Kapellen, Inhaber von Konzertbureaus etc. etc.) enthält das Buch eine Zusammenstellung von in der verflossenen Saison aufgeführten Werken, aufserdem einen interessanten Artikel: »Über Elementargesangunterricht« von Dr. *Riemann*, Bilder und Biographieen von Hofrat Prof. *Krantz* und Dr. *Otto Günther* und noch manches andere, was den Musiker interessiert.

Berichtigung.

In der Musikbeilage zu Nr. 10, Seite 80, mufs es statt »dir gleichet nichts auf dieser Welt« heifsen: dieser **Erd'**.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

II. Jahrgang.
1898.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 12.
Ausgegeben am 1. Dezbr. 1898.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Zur Geschichte der Liturgie
in den ersten christlichen Jahrhunderten.

Von Professor Dr. **A. Thierfelder.**

(Schlufs.)

Von den griechischen Hymnen, die überliefert worden sind, ist einer der ältesten der Hymnus des *Clemens Alexandrinus*. Bevor wir denselben genauer betrachten, mufs vorausgeschickt werden, was für eine Art von Musik *Clemens* selbst in den christlichen Versammlungen angewendet wissen wollte. Aus dem, was jener Gelehrte in seinen Werken an verschiedenen Orten über die Musik geschrieben hat, ist zu ersehen, dafs die griechische Musik, Harmonik sowohl als Rhythmik, zur Zeit des *Clemens* sehr gebräuchlich gewesen ist. Er erwähnt nämlich sehr oft die drei griechischen Klanggeschlechter: das diatonische, das enharmonische und das chromatische [1]), auch einige Tonarten, wie die dorische und die phrygische Tonart [2]), ebenso die Rhythmen, in denen sich die Gedichte bewegten. Aber er meinte nicht, dafs alle Klanggeschlechter und alle Rhythmen im Kirchengesange anzuwenden seien, sondern er hat an verschiedenen Stellen gelehrt, bis wie weit die griechische Musik von den Christen benutzt werden dürfte. Im 6. Buche seines Werkes vermischten Inhaltes (Stromata) führt er den griechischen Theoretiker *Aristoxenus* als wichtigsten Gewährsmann in der Musikwissenschaft an und meint, derselbe hätte gesagt, dafs das enharmonische Klanggeschlecht für die dorische, das diatonische Geschlecht für die phrygische Tonart sich gut eigne.

An derselben Stelle lobt er den David, der Lobgesänge zum Lobe Gottes verfafst hätte, und ich glaube daraus, dafs er den *David* und den *Aristoxenus* [1]) in einem Atem nennt, schliefsen zu dürfen, dafs er, *Clemens*, die griechisch-dorische und phrygische Tonart und die oben erwähnten Klanggeschlechter im Kirchengesange angewendet wissen wollte. Das chromatische Klanggeschlecht aber, welches den Sinn verweichliche und sich mehr für den Liebesgesang als für den heiligen Gesang schicke, will *Clemens* aus der Kirche verbannt wissen (Paedagogus, lib. II, Kap. 4, § 44). Die Modulationen des chromatischen Geschlechtes nennt er schlüpfrig und stellt ihnen die Modulationen des diatonischen Geschlechtes gegenüber, welche er als gesunde und ernste bezeichnet und für würdig erachtet, in den heiligen Gesang aufgenommen zu werden. Mit demselben Eifer, mit welchem er das chromatische Geschlecht geifselt, welches wegen

[1]) Diatonisch: e. f. g. a.
Enharmonisch: e. f. (f[1]) a.
Chromatisch: e. f. ges. a.

[2]) Dorische Tonart der Griechen: e f g a h c d e.
Phrygische „ „ „ d e f g a h c d.

[1]) *Aristoxenus* von Tarent lebte 100 Jahre nach den grofsen Tragöden *Sophokles*, *Anschylus* und *Euripides* um 318. Er war Schüler des *Aristoteles*.

der Schnörkeleien der Stimmen von schlechter Kunst sei und zu schwelgerischer Lebensart und Possenreifserei verführe, zieht er auch gegen gewisse elende Rhythmen los. »Die buntscheckigen Zaubermittel der zerbrochenen (lahmen) Melodieen« — sagt er — »und die jämmerlichen Rhythmen der Karischen[1]) Musik verderben wahrlich die Sitten.«

Es ist übrigens nicht zu verwundern, dafs *Clemens* von Alexandrien einige Arten von Melodieen und Rhythmen tadelt, da zu jener Zeit, als *Clemens* lebte (zu Anfang des 3. Jahrh. n. Chr.), die griechische Musik schon sehr verderbt war. Aber nichtsdestoweniger hat er gemeint, die griechische Musik sei beim heiligen Gesange anzuwenden und tadelt nur das chromatische Geschlecht und die leichtfertigen Rhythmen.

Dafs auch Musikinstrumente, wie die Lyra und die Kithara von *Clemens* zum Gottesdienst zugelassen worden sind, dies hat der kürzlich verstorbene *Oskar Paul* entgegen der Ansicht des Musikhistorikers *Ambros* in den Wiener Rezensionen (1865) behauptet. Doch scheinen die Christen damaliger Zeit sich der Instrumente weniger bei den öffentlichen Gottesdiensten bedient zu haben, als vielmehr bei den heiligen Gastmählern, welche sie zu jener Zeit, Christi und seiner Jünger Beispiel nachahmend, zu veranstalten pflegten. In demselben 44. Kapitel des Pädagogus nämlich, welches, wie erwähnt, vieles auf Musik bezügliche enthält, spricht *Clemens* auch von solchen Gastmählern und vergleicht sie mit denen, welche von den alten Griechen und Juden gefeiert zu werden pflegten. »So ziemt es sich auch« — sagt *Clemens* — »beim Trinkgelage dem Veranstalter desselben die Teilnehmer durch Gesang und Spiel zu erfreuen. Aber auch bei den Griechen wurde bei den fröhlichen Trinkgelagen und ebenso bei den tropfweise dargebotenen Bechern (Urbild der Abendmahlsfeier) der Hebräer nach dem Vorbilde der Psalmen ein Gesang angestimmt, das sogenannte Skolion.« Bei diesen Gastmählern — erzählt er weiter — würden gewisse Gesänge angestimmt, welche Skolia genannt wurden, und zwar sängen sie meistens alle zusammen, manchmal gäbe auch einer allein, wenn gerade die Reihe an ihn käme, einen Vers zum besten. Wer aber in der Musik erfahrener gewesen wäre, hätte auch zur Lyra gesungen.

Auf diese Weise zur Lyra oder Kithara zu singen hält *Clemens* für den Christen nicht für unziemlich, da auch der König der Juden auf dieselbe Weise Gott gelobt hätte (Paed. ebenda). Aber die Liebesgesänge befiehlt er von den christlichen Gastmählern vollständig fernzuhalten, und es sollen nur Hymnen zum Lobe Gottes angestimmt werden.

[1]) Karien, der südwestliche Teil der kleinasiatischen Halbinsel.

Einen solchen Hymnus, der entweder (nach *Gerbert*, de cantu et mus. sacr. tom. I, S. 75) von ihm selbst verfafst ist, oder, wie *Georg Bull* in seiner defensio fidei Nic. meint, zu jener Zeit schon gebräuchlich war, hat uns *Clemens* am Ende seines Werkes »Pädagogus« überliefert, wo er sagt, es gezieme sich dem Erzieher Christus einen Lobgesang darzubringen.

Der Hymnus, welcher anapästisches Versmafs hat und unverkennbar aus Vorgesang, Strophe, Antistrophe und Epode (Schlufsgesang) besteht, lautet nach der von mir redigierten Lesart in der Übersetzung, wie folgt:

Lobgesang auf Christus den Heiland
vom heiligen Clemens.[1])

Zügel ungelehriger Füllen,
Fittig sicher schwebender Vögel,
Nimmer wankendes Steuer der Schiffe,
Du, der Heerde Königshirt:
Versamml' uns, deine geweiheteten Kinder,
Zu loben in Andacht, heilig zu preisen
Mit Herz und mit Mund
Dich, Leiter der Jünglinge, Christum.

Du König der Heil'gen, des himmlischen Vaters
Gebietendes Wort, Vorsteher der Weisheit,
Ewig bestehende Stütze der Leiden,
Der Sterblichen Heiland, o Jesu Christ;
Du Hirte und Sämann, Steuer und Zügel,
Himmlischer Fittig der heiligen Heerde;
Die Sterblichen machst Du zu Erben des Heils
Aus feindlicher Flut in der Bosheit Meer
Die heiligen Fische
Mit süfsem Leben gewinnend.

Ja, hehr ist das Leben der Gottesverehrer,
O Jesu Christe, da himmlische Milch
Den süfsen Brüsten der Grazien-Braut
Der Weisheit, Deiner Verlobten, entträuft.
Du himmlischer Weg, untrügliche Wahrheit,
Ewige Fülle, unsterbliches Licht,
Des Erbarmens Urquell, Lenker zur Tugend,
Leite als Hirte die gläubigen Heerden,
Leite als König
Die keusche, die heilige Jugend.

Wir zarten Kinder mit lallendem Munde,
Genährt von der geistigen Mutterbrust,
Erfüllt von des Geistes erquickendem Thau,
Wir singen zumal Dir, König Christus,
Als schuldigen Dank für die Lehre des Heils
Einfältiges Lob, aufrichtige Lieder,
Wir preisen dich, mächtiger Gottessohn.
Ein Chor des Friedens, Christo entstammt,
Ein geheiligtes Volk,
Preisen vereint wir des Friedens Gott.

Dem Dichter dieses griechischen Hymnus haben offenbar die Oden eines Pindar und die lyrischen Chorgesänge der griechischen Tragiker in formeller Hinsicht als Vorbilder gedient. Die leider nicht erhaltene Melodie wird damals mit griechischer Notenschrift aufgezeichnet worden sein, deren Buchstabenzeichen die einzelnen Tonhöhen sehr gut ver-

[1]) Das anapästische Versmafs ist mit Ausnahme der ersten 4 Zeilen beibehalten worden.

anschaulichten und die zu genauer Fixierung der Weise ausreichten, wenn — wie hier — der Rhythmus und die Taktart durch das Metrum des Gedichtes gegeben war. Es ist immerhin nicht unmöglich, dafs sich noch irgendwo Reste dieser Melodie vorfinden; die bis jetzt gefundenen Handschriften des Hymnus enthalten keine Andeutungen davon.

Ein anderer aus jener Zeit stammender griechischer Hymnus findet sich (ebenfalls ohne Melodie) in den apostolischen Konstitutionen (VIII, 36) und in der Kirchengeschichte des *Nicephorus* (XVIII, 51). Dieser bei weitem kürzere Lobgesang ist in daktylischem Versmafs gehalten und besteht aufser einem 3zeiligen Vorgesang aus zwei 4zeiligen Strophen. Er lautet in deutscher Übersetzung mit ungefährer Nachbildung des Originalmetrums folgendermafsen:

Abendhymnus.

Strahlendes Licht des heiligen Ruhms
Des ewigen, himmlischen Vaters,
Des heiligen, hehren, o Jesu Christ.

Nun, da die Sonne im Westen sank,
Und der Abendschein rötlich erstrahlt,
Preisen im Lied wir den Vater und Sohn
Und dich, o Gott, heiliger Geist.

Würdig bist Du zu allen Zeiten
Gepriesen zu werden mit heil'gem Sang,
O Gottes Sohn, der das Leben Du gabst,
Defs rühmt Dich der ganze Weltkreis.

III.

In dem vorhergehenden Artikel wurde nachgewiesen, dafs die griechische Musik bei den Hymnen der Christen syrischer sowohl wie griechischer Nation angewendet worden ist.

In Italien führte *Ambrosius* um das Jahr 380 den Gesang solcher Hymnen ein, was der um dieselbe Zeit lebende *Augustin* mit deutlichen Worten bezeugt. In seinen Confessionen (lib. IX, Kap. 7) erzählt er nämlich, *Ambrosius* hätte, als ihn die Kaiserin *Justina* wegen seines Hasses gegen die Arianer verfolgte, mit seinen Freunden in der Kirche viele Nächte durchwacht und, damit sich das Volk nicht in Gram und Langerweile verzehre, die Einrichtung getroffen, dafs Hymnen und Psalmen nach der Weise des Morgenlandes gesungen wurden. — Wir sahen im Vorhergehenden, dafs die Psalmen im Morgenlande responsorisch und antiphonisch, einige auch ganz von der Gemeinde im Chor gesungen zu werden pflegten. Von diesen drei Arten des Psalmgesanges führte *Ambrosius* sowohl den antiphonischen (*Isidor*, de officio eccles. Kap. 8), als auch namentlich den responsorischen in Italien ein, welch letzterer von ihm selbst und von *Augustin* oft erwähnt wird. Dafs ganze Psalmen bei *Ambrosius* von der Gemeinde gesungen worden sind, lesen wir nirgends.

Aber mit diesem Psalmgesange begnügte sich *Ambrosius* nicht, sondern er führte auch Hymnen nach Art des Morgenlandes ein. Im Vorhergehenden wurde erwähnt, dafs die Häretiker *Arius, Bardesanos* und *Harmonios* rhythmische Hymnen hatten singen lassen, um desto leichter das Volk zu ihrer Lehre zu verführen. Hier will auch *Ambrosius* aus Furcht, seine Gemeinde könnte der langen und anhaltenden Gottesdienste überdrüssig werden, dieselbe mehr und in interessanterer Weise beschäftigen als bisher, und er läfst deshalb nicht nur Psalmen, die früher nur von Einem, dem Lektor, vorgetragen worden zu sein scheinen, teilweise auch von der Gemeinde mitsingen, sondern er führt auch den Gesang rhythmischer Hymnen in die Kirche ein.

Der ambrosianische Gesang ist nicht allein von den Schriftstellern jener Zeit, sondern auch von den späteren wegen seiner Lieblichkeit sehr gepriesen worden. Dafs *Ambrosius* die griechischen Klanggeschlechter und die griechischen Tonarten angewendet hat, ist zweifellos. Sonst hätte *Augustin* nicht gesagt, dafs *Ambrosius* »Hymnen nach der Weise der morgenländischen Gegenden« hätte singen lassen. Aber wie *Clemens von Alexandrien* hauptsächlich das diatonische Geschlecht und die phrygische und dorische Tonart im Kirchengesange angewendet wissen wollte, so scheint auch *Ambrosius* nicht alle Geschlechter und Tonarten, sondern nur einige gebraucht zu haben. Aber dafs er vier Tonarten erfunden habe, wie manche Historiker und deren Abschreiber behauptet haben, kann durchaus nicht nachgewiesen werden (vergl. *O. Paul*, Wiener Rezensionen 1865, 11. Jahrg. S. 243). — Welche von den griechischen Tonarten *Ambrosius* angewendet hat, darüber läfst sich streiten. Manche, wie auch neuerdings *Schelle* (die Sixtinische Kapelle), behaupten, er hätte die Tonreihen von d, e, f und g eingeführt. Von einer derselben steht es fest, dafs sie bei *Ambrosius* in Anwendung gekommen ist. Es ist dies die Tonreihe: e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$, die Lieblingstonart der Griechen, im Altertume die dorische, im späteren Mittelalter die phrygische genannt. Der sogenannte Ambrosianische Lobgesang steht in dieser Tonart, wenigstens der Hauptsache nach; im Mittelsatze senkt sich die Melodie nach unten hin, und es hat den Anschein, als würde die anfängliche Tonreihe verlassen und eine unterhalb (Hypo) gelegene angeschlagen.

Um einen Ton tiefer gingen die Griechen sehr häufig und pflegten deshalb ihrer dorischen Tonreihe unterhalb noch einen »hinzugenommenen Ton«, den Proslambanomenos oder Prosmelodos anzufügen, der nicht etwa einen Grundton, sondern einen ab und zu von der Singstimme gebrauchten, unterhalb des Finaltones befindlichen Ton bezeichnen sollte. Hier, im Ambrosianischen Lobgesange, geht aber die Singstimme stellenweise noch tiefer herunter, so dafs das ursprüngliche Tongebiet in der That vorübergehend verlassen wird. Es kommt aber

dabei kein Hypodorisch resp. Hypophrygisch zum Vorschein, sondern es tritt ein ausgesprochenes Lydisch (im antiken Sinne) d. h. Dur zu Tage. Die antike dorische Tonart ist ohnehin weder Moll noch Dur, sondern eine Verschmelzung von beiden und infolgedessen der verschiedensten Stimmungsausdrücke fähig. Ich betrachte die Tonreihe von e nach ē nicht als eine gewöhnliche Aneinanderreihung von Ganz- und Halbtonstufen, sondern als eine Ineinanderfügung von zwei Tetrachorden, von denen das eine ab-, das andere aufwärts strebt. An

← e f g a

g a h c̄ →

den Endpunkten dieser beiden Tetrachorde hält sich die Melodie mit besonderer Vorliebe auf: die Töne e, a, g und c̄ werden bei weitem öfter angeschlagen, als die Töne f und h, von denen der erste den Leitton nach unten, der zweite den Leitton nach obenzu darstellt. Setzt man das zweite Tetrachord nach obenzu fort, so würde wieder e Hauptton werden. Unsere Melodie, d. h. die des ambrosianischen Lobgesanges, geht jedoch ebenso wie die des Psalmtones der nämlichen Kirchentonart so weit nicht hinauf.

Seinem Inhalte nach ist der ambrosianische Lobgesang eine lateinische Übertragung resp. Überarbeitung der in den griechischen Liturgieen (Leiturgia ist hier gleichbedeutend mit Ritualbuch) des Marcus, Basilius und der Jakobiten sich vorfindenden sogenannten Oblation (griechisch: Proskomide). Ganz ähnlich, wie das Te deum anhebt, singt oder spricht dort der Diakonus vom Preise des Höchsten, dem die Cherubim und Seraphim und alle Engel dienen, worauf sich nach ausdrücklichem Vermerk das von der Gemeinde gesungene »Heilig« anschliefst. Dann geht es ganz ähnlich so weiter, wie bei *Ambrosius.*

Der Form nach ist der ambrosianische Lobgesang ein antiphonisch gesungener Psalmgesang, dem aber nicht, wie sonst bei den Psalmen, nur eine, sondern mehrere Melodieen zu Grunde liegen. Dazwischen ertönt das Sanctus und am Schlufs ein feierliches, breit angelegtes Amen. Bei der Taufe des *Augustin* in Mailand soll *Ambrosius* zum erstenmale den Gesang angestimmt haben, worauf der Täufling antiphonisch antwortete. Deshalb heifst der Gesang auch: Canticum S. Ambrosii et Augustini (Eler u. A.).

Dieser dem *Ambrosius* zugeschriebene, wahrscheinlich aus den orientalischen Liturgieen stammende Lobpsalm ist in der römischen Kirche wenig, in der protestantischen dagegen sehr beliebt geworden. In der Lutherschen deutschen Übersetzung und musikalischen Redaktion macht er fast den Eindruck eines metrischen Hymnus. Im lateinischen Original dagegen erinnert er, ebenso wie das mit Melodie versehene Nicänische Glaubensbekenntnis, (s. ebenfalls *Eler*) an den aus dem hebräischen Kultus stammenden Psalmgesang.

Die rhythmisch-metrischen Hymnen aber, welche *Ambrosius* in seiner Kirche einführte, sind ganz anderer Art und haben nicht nur eine jahrhundertelang gepflegte Kunstgattung begründet, sondern können auch als direkte Vorläufer unseres geistlichen Volksliedes, des Choralgesanges, betrachtet werden.

Von den vielen strophischen Gedichten, welche unter dem Namen »ambrosianische Gesänge« überliefert sind, rühren nur wenige wirklich von *Ambrosius* selbst her. Die von ihm eingeführte Dichtungsform wurde noch lange Zeit hindurch nach seinem Tode von Anderen nachgeahmt, und noch *Gregor der Grofse* dichtete 200 Jahre später in ähnlicher Weise. — *Ambrosius* sagt selbst in seiner Disputation gegen *Auxentius*, dafs er einige Hymnen verfafst habe. Von diesen erwähnt *Augustin* drei; die erste, welche anfängt: »Aeterne rerum conditor« in seinen Retractationen lib. I, Kap. 24, die zweite: »Jam surgit hora tertia« in seiner Schrift De natura et gratia, Kap. 63 und die dritte in seinen Konfessionen, IX, 12 und XII, 32, an welch letzterer Stelle er sagt: »und wie ich auf meinem Lager allein lag, erinnerte ich mich der so sehr wahren Verse des *Ambrosius*:

Deus creator omnium
Polique rector vestiens
Diem decoro lumine
Noctem soporis gratia,

Artus solutos ut quies
Reddat laboris usui
Mentesque fessas allevet
Luctusque soloat anxios.

O Gott, du Schöpfer aller Welt,
O Herr des Himmels, der den Tag
Mit schönem Lichte du umgiebst
Und nachts uns süfsen Schlummer schenkst,

Auf dafs der müde Leib durch Ruh'
Erstarke frisch zu neuem Werk,
Und neu belebt der matte Geist
Abwerfe alle Sorg' und Qual.

Aus diesen beiden von *Augustin* mitgeteilten Strophen, von denen jede aus 4 jambischen Dimetern besteht, ist zu erkennen, dafs *Ambrosius* beim Dichten seiner Hymnen die Regeln der antiken Metrik, die Prosodie genau beobachtet hat. Dasselbe ist in den übrigen Strophen und in den beiden oben erwähnten Hymnen der Fall, welche bei Beda und im Breviarium Romanum ganz überliefert sind. Aufserdem ist noch ein vierter Hymnus »Splendor paternae gloriae« genau nach den Regeln der antiken Prosodie verfertigt. Alle übrigen in demselben Stile gehaltenen Hymnen, auch der von Cassiodor dem *Ambrosius* zugeschriebene (Orabo mente Dominum) verlassen in metrischer Hinsicht mehr und mehr die Antike, und es vollzieht sich also innerhalb dieser, von *Ambrosius* instaurierten und zwei Jahrhunderte lang

gepflegten Kunstgattung der Übergang von der quantitierenden Dichtung zur accentuierenden, mit anderen Worten: der dreiteilige Takt, welcher durch das jambische Versmafs gegeben war, wird aufgegeben, und es tritt der zweiteilige, der Allabreve-Takt an seine Stelle. Zur Zeit des *Gregor* gab es keinen durch das Metrum des Textes bedingten Dreiviertel- resp. Dreihalbe-Takt mehr, und es wäre ein Unsinn gewesen, die das antike Metrum verschmähenden Hymnen in eine Taktart hineinzuzwängen, die sie gar nicht mehr haben wollten. *Gregor* führte also mit Fug und Recht den cantus planus ein, bei welchem es nicht mehr kurze und lange, sondern blofs betonte und unbetonte Silben gab. Damit ist aber nicht gesagt, dafs bei seinen kirchlichen Gesängen überhaupt alle Noten gleich lang ausgehalten wurden, sondern er folgte nur in Bezug auf den Hymnengesang dem Zuge der Zeit und liefs den dreiteiligen, dem antiken jambischen Metrum entsprechenden Takt gänzlich fallen. *Ambrosius* dagegen, der als Dichter noch vollständig der klassischen Periode angehört, wird auch als Komponist die antiken Regeln zur Richtschnur genommen und seine Hymnen in der Taktart haben singen lassen, welche dem jambischen Versmafs entspricht. Wir haben wenigstens keinen Grund, diesen Ambrosianischen Dreivierteltakt anzuzweifeln. Eine andere Frage ist die, ob das ewige Einerlei von Kurz-Lang (◡ —) bei den vielstrophigen Hymnen nicht auf die Dauer hätte ermüden müssen. — *Augustin* erzählt in seinen Konfessionen (IX, 8), dafs er beim Anhören dieser Hymnen vor Rührung seine Thränen nicht zurückhalten konnte. *Guido von Arezzo* bezeichnet den Ambrosius resp. den Ambrosianischen Gesang als einen sehr lieblichen (perdulcem) und verweist auf die verschiedenartigen N e u m e n desselben. Wir begegnen also hier einer ähnlichen Erscheinung, wie beim Halleluja, dessen letzte Silbe musikalisch verziert wurde.[1]) Derartige Verzierungen wird *Ambrosius* in seinen Gesängen angebracht haben und zwar — wie ich glaube — so, dafs trotz der durch das Metrum gegebenen Taktart die Melodie sich nicht streng an die Silbenmessung hielt, sondern sich freier, figurenreich gestaltete.
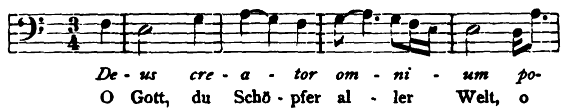
Jene zu grofse Einfachheit der rhythmischen Bewegung, die durch ununterbrochenen Wechsel von Kurz und Lang entsteht, konnte *Ambrosius* am leichtesten dadurch vermeiden, dafs er ebenso, wie die Dichter für eine lange Silbe 2 kurze setzen, für einen langen Ton 2 kurze, nicht zwar immer, aber hier und da anbrachte. Auf diese Weise bekommt eine Silbe 2 Töne. Diese dadurch entstehenden melismatischen Formen, welche man Neumen nannte, konnten sich aber auch in einem anderen Rhythmus bewegen, z. B. dem daktylischen oder dem trochäischen, wie *Guido von Arezzo* sagt. Derselbe meint nämlich, dafs die Neumen den Füfsen sehr ähnlich seien und überliefert uns, dafs der ambrosianische Gesang aus Neumen zusammengesetzt gewesen sei. In seinem Werke De cantu et musica (tom. I, Kap. 15, S. 253) redet er von prosaischen nnd metrischen Gesängen. »Bei den letzteren«, fährt er fort, »mufs man sich hüten, dafs nicht fortwährend überflüssige zweisilbige Neumen ohne Beimischung von dreisilbigen und viersilbigen gesetzt werden. Wie die lyrischen Dichter hier und da jene Füfse angebracht haben, so setzen auch diejenigen, welche einen Gesang machen, vernünftigerweise getrennte, d. h. verschiedenartige Neumen zusammen. Eine vernünftige Unterscheidung ist aber die, wenn eine mafsvolle Verschiedenheit der Neumen und Perioden in der Weise angebracht wird, dafs sich die Neumen und Perioden immer in einer gewissen Ähnlichkeit übereinstimmend entsprechen, d. h. dafs eine unähnliche Ähnlichkeit entsteht n a c h d e r W e i s e d e s s o r e i z e n d e n A m b r o s i u s.«
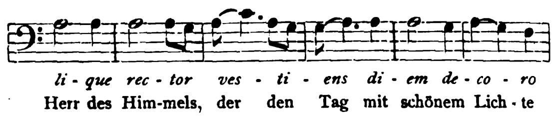
Guide von Arezzo (ca. 1050) würde über Ambrosius nicht so geurteilt haben, wenn er keine Gesänge von ihm gekannt hätte. Es müssen sich bis zu seiner Zeit Aufzeichnungen derselben erhalten haben. Leider läfst sich nichts Bestimmtes darüber ermitteln. Denn das Meiste von den Ambrosianischen Kunstgesängen ist, wenn sie überhaupt von vornherein musikalisch fixiert bezw. neumiert worden sind, untergegangen. *Karl der Grofse* hat nämlich in seinem Übereifer in Mailand alles, was er von ambrosianischen Büchern durch Gewalt und Bestechung erlangen konnte, verbrennen lassen, weil er nur e i n e, die Gregorianische Kirchenordnung, und auch nur e i n e n Ritus beim Gesange für alle Kirchen des Occidents haben wollte. Einiges wurde jedoch, wie der Biograph Karls, *Bolland,* erzählt, über die Berge (Alpen) ins Exil gerettet. Es ist nicht unmöglich, dafs sich darunter auch Notenaufzeichnungen befunden haben. Griechische Noten können dies aber nicht gewesen sein, weil dieselben zur Fixierung der freien, vom Metrum unabhängigen Verzierungen nicht mehr ausreichten. Die Neumenschrift, durch welche das Auf- und Absteigen der Töne figürlich dargestellt wurde, eignete sich besser dazu. Von den überlieferten Neumenzeichen scheinen auch viele dafür designiert gewesen zu sein, um die verschiedenen rhythmischen Figuren dieser metrischen Gesänge andeutungsweise[1]) zu versinnlichen. Wir besitzen eine Komposition des ambrosianischen Gedichtes Deus creator omnium (*Eler,* cant. sacr.), welche der obigen Guidonischen Beschreibung des ambrosianischen Gesanges vollständig
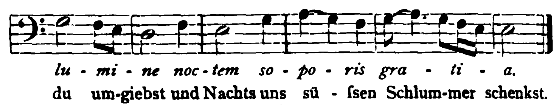
[1]) Der eigentliche Grund dieser seltsamen Erscheinung scheint mit darin zu liegen, dafs in den griechischen Liturgieen statt des viersilbigen Halleluja stets ein gleichbedeutendes Responsorium gesungen wurde, welches mindestens noch einmal soviel Silben hatte.

[1]) Neuma (griech.) = Wink, Andeutung.

entspricht. Sie steht in der antik-dorischen, später phrygisch genannten Tonart und scheint sehr alten Ursprungs zu sein. Möglicherweise stammt sie von *Ambrosius* selbst her.







Die Pflege der Musik in Schule und Haus.

Von Professor **Albert Tottmann.**

III.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wollen wir nun auf den Unterricht selbst eingehen und versuchen, unsern verehrlichen Lesern in knappen Umrissen ein Bild von den wesentlichsten Punkten eines auf rationellen Grundsätzen basierenden Lehrverfahrens im Klavierspiel zu geben. Wie in allen Unterrichtsgegenständen, so muſs auch im Musik- und Klavierunterrichte die Methode aus der Natur des Gegenstandes herauswachsen. —

Beim Klavierunterrichte ist besonders davon auszugehn, daſs das Klavier kein melodisches, sondern ein harmonisches Instrument ist, dessen Satzweise auf einer Mehrheit von Tönen und Stimmen beruht, deren Zusammenstellung oft recht komplizierter Art ist, da es die moderne Klaviertechnik an Volltönigkeit so gern dem Orchester gleichthun möchte. —

Im Anschluſs hieran hat der Unterricht die für das Klavierspiel besonders in Betracht kommenden physischen und psychischen Vermögen des Schülers nach musikalischer Seite hin besonders auszubilden und zu einem harmonischen Zusammenwirken zu erziehen. Es sind dies:

Der Gehörsinn, —

Das Takt- und das rhythmische Gefühl,

Der Taktsinn und

Der Gesichtssinn — in Bezug auf den musikalischen Blick; da es sich im Klavierspiel um ein beständiges Vorauslesen und um das schnelle Erfassen ganzer Notenkomplexe, — und zwar nicht nur einer, sondern zweier Zeilen zugleich handelt, welche noch dazu in verschiedenen Schlüsseln notiert sind.

In den Partituren bilden oft 20 und mehr übereinanderstehende Notenzeilen nur eine einzige groſe Zeile, — »ein sogenanntes, aus verschiedenen Akkoladen bestehendes System«.

Wie jede Sprache ihre Regeln und Gesetze hat, so hat auch die Tonsprache und speziell das Klavierspiel seine Regeln, seine Grammatik, — ohne deren Kenntnis das letztere nur ein blindes Umhertasten, — alles Bemühen: diese Kunst zu erlernen, vergeblich wäre.

Nach jener grammatikalischen Einteilung zerfallen alle Tonverbindungen in 2 Hauptklassen. in melodische (in denen die Töne in zeitlicher Aufeinanderfolge erscheinen) — und in harmonische (in denen die Töne miteinander erklingen).

Die melodischen Bildungen entsprechen im Zeichnen der horizontalen, die harmonischen Bildungen dagegen der vertikalen Linie. Bei allen melodischen Gängen kommt besonders das Fingerspiel, — bei den akkordischen Zusammenstellungen vorzugsweise der Handgelenkanschlag zur Anwendung.

Speziell für das Klavierspiel ordnen sich jene Tonzusammenstellungen aber wieder in 4 Hauptklassen: in solche mit geschlossener Applikatur, das heiſst, mit stillstehender Hand, in Nachrückungs- und in Untersatzfiguren, endlich in solche Figuren, welche durch Armüberkreuzung gebildet werden. Die drei ersten Klassen bezeichnen zugleich die drei Hauptstadien, welche der Schüler im Elementarunterrichte zu durchlaufen hat, da derselbe in ihnen mit allen wesentlichen Möglichkeiten der Fingerfolgen systematisch bekannt gemacht wird. Auf diesen technischen Grundfiguren beruht nun die Fingertheorie sowie überhaupt das ganze Klavierspiel. Sie sind im Klavierspiel das, was die Deklinationen und die Konjugationen in der Sprache sind.

Der so oft gehörte Einwurf, daſs solche Gründlichkeit nicht nötig sei, da ja »kein Künstler aus dem Kinde werden solle« — erweist sich als hinfällig vor der Thatsache, daſs (wie in allen anderen Unterrichtsgegenständen) so auch in der Musik, die Elemente die nämlichen bleiben, gleichviel, ob der Schüler nur den alltäglichen Lebensbedarf im Auge hat oder ob er höhere Ziele anstrebt. — Bleibt doch das Einmaleins auch dasselbe —, gleichviel, ob wir das Rechnen nur für den gewöhnlichen Marktbedarf erlernen, oder ob wir dereinst mathematische Probleme zu lösen gedenken.

Was nun den praktischen Unterricht selbst anbetrifft, so ist zu erwägen, daſs in dem Kinde die Phantasie das ernste, abstrakte Denken überwiegt, und daſs es sich im Klavierspiel um ein immerwährendes Verkörpern und Gestalten aus

dem Innern heraus handelt, um hierauf das Lehrverfahren zu gründen. Darum empfiehlt sich für den Elementarunterricht das genetische Verfahren, bei welchem der Schüler (auf Grund der nötigsten Andeutungen seitens des Lehrers) sich seine kleinen Übungen — immer eine aus der anderen entwickelnd — selbst schafft, so dafs es dem Kinde erscheint, als sei alles sein Werk, was es im Grunde auch ist.

Daher ist es nicht ratsam, sogleich mit den Noten zu beginnen (wie es gewöhnlich geschieht), da die Note für den ersten Klavierunterricht nicht ein so unentbehrliches Veranschaulichungsmittel ist wie für den Gesangunterricht, indem der Anfänger alle Tonverhältnisse auf der Klaviatur klar vor Augen liegen hat. Dagegen ist darauf zu sehen, dafs sich von den wesentlichsten Figuren, welche die Grundlagen des Klavierspieles bilden, ein deutliches Tasten- und Fingerbild im Geiste des Schülers gestalte, bevor dessen Auge an das Notenblatt gefesselt, und noch dazu mit der rhythmischen Einteilung der Töne behelligt wird, — sodann darauf: dafs der Schüler sich mit diesen Grundfiguren in allen Bewegungsarten — der geraden, der entgegengesetzten und der nachahmenden Bewegung, sowie in allen Tonarten geschickt bewegen lerne. Denn wie in der Sprache, so giebt es auch in der Musik und im Klavierspiel gewisse landläufige, immer wiederkehrende Grundformen und Wendungen, welche die Hand ebenso inne haben mufs wie die Zunge gewisse Redewendungen, so dafs das Kind später in den Notenbildern nur alte liebe Bekannte erblickt, und wenn es wirklich an die Noten kommt, wie die »erwachte Rose« in Friedrich v. Sallets Gedicht ausrufen kann: »Ist mir doch gar, als hätt' ich das alles schon einmal erlebt!« — Das giebt Trieb und Freudigkeit zum Lernen.

Diese technischen Normal- und Grundfiguren sind recht eigentlich die Bausteine, aus denen sich ein Klavierstück aufbaut. — So und nicht anders mufs sie das Kind ansehen und mit denselben ebenso gern, so leicht und bewufst hantieren lernen wie mit den Steinen seines Baukastens. Besonders lassen sich aus den Akkorden gleich zu den ersten Fünffingerübungen ganz herrliche harmonische Begleitungen bilden und die prächtigsten Brücken von Tonart zu Tonart bauen. Die Musik nennt solche Verbindungen Modulationen — Ausweichungen aus einer Tonart in die andere. Man kann mit diesen Übungen unter Schülern von gleicher Stufe die unterhaltendsten und geistbildendsten kleinen Gesellschaftsspiele anstellen, welche geistig gut angelegten Kindern viele Freude bereiten und deren Tonverständnis in ganz überraschender Weise fördern.

Das ist aber nur möglich, wenn die Theorie gleich von Anfang an den ersten mechanischen Übungen als geistige Leiterin beigestellt wird; einmal: damit sich die noch ungelenken Finger an die neue, ungewohnte Beschäftigung des Klavierspieles gewöhnen und ganz allmählich erstarken können, das andere Mal, dafs sich — (wie in den parallelen Schulfächern, so auch in der Musik) gleich von vornherein richtige Anschauungen und Begriffe im Kindergeiste festsetzen.

Bekanntlich bedeutet das aus dem Griechischen (von ϑεωρέω) kommende Wort so viel wie »betrachten« — »mit dem Geiste anschauen«. Ein Unterricht in der Musik ohne ein solches »Mit dem Geiste anschauen« gliche aber einem Sprachunterrichte ohne Grammatik und wäre ein pädagogischer Nonsens.

Die Theorie ist das geistige Agens aller Musikstudien, — sie bildet und erzieht den Geist und durch diesen indirekt auch die Finger. — Denn wie sich der spielende Finger zu den leblosen Tasten, — so verhält sich der Geist wieder zu den spielenden Fingern: sie sind die Vollstrecker seines Willens. Freilich mufs die Theorie dem Kinde nicht abschreckend als grämliche Weisheitspredigerin mit frostigen, abstrakten Formeln und Lehrsätzen entgegentreten und demselben eine unfruchtbare Gedächtnislast aufbürden, und darf dieselbe nicht unverbunden neben der Praxis einhergehen; vielmehr mufs sie in letzterer ihre Verkörperung finden, — sie mufs dem Kinde in geist- und phantasieanregender Weise gegeben und wie ein goldener Faden in den Unterricht gewebt werden; sie mufs sich zum Kindergeiste verhalten, wie sich das Sonnenlicht zur Blume verhält, die da gedeiht und blüht, nicht wissend durch welches Wunder!

Wie wir schon andeuteten: müssen die ersten kleinen Fingerübungen zum Zweck der Egalisierung sowie zur Förderung der Unabhängigkeit der Finger und der Hände in allen Tonarten und Bewegungsarten gespielt werden. Durch die Transposition werden die Finger in allen Tastenlagen heimisch und gewandt gemacht. Auch wird durch sie das für Kinder und viele Dilettanten oft so erschreckende Gespenst der Vorzeichnungsschwierigkeit beseitigt und zugleich ein tüchtiger Grund für das so wichtige Tonleiterspiel, wie nicht minder für das Lesen verschiedener Schlüssel gelegt.

Bei meinen kleinen Schülern gab es immer eine freudige Überraschung, wenn sich dieselben durch die Übertragung kleiner Tonstücke aus C- nach E- oder Esdur plötzlich in den Stand gesetzt sahen: Bafsnoten abzuspielen, ohne vorher den Bafsschlüssel offiziell gelernt zu haben.

Die kleinen Übungen in den verschiedenen Bewegungsarten (besonders in der Gegenbewegung und der Nachahmung) dagegen bilden schon — wenn auch noch so bescheidene — so doch höchst nützliche Vorstudien zu den verwickelten poly-

phonen Tonsätzen eines *Scarlatti, Händel* und *Bach*, denen Spieler, welche nicht ganz gründlich geschult sind, nie oder doch nur sehr schwer beizukommen vermögen.

Ein weiteres, ganz unentbehrliches Mittel zur Kräftigung und Egalisierung der Finger (neben der Transposition) endlich ist das Accentuieren und die Accentverlegung. Letztere ergiebt sich naturgemäfs aus den verschiedenen rhythmischen Metamorphosen, deren die namentlich durch Akkordbrechungen gebildeten Klavierfiguren fähig sind.[1])

Für vorgerückte Schüler ist ganz besonders das Vomblattspiel (zwei- und vierhändig) ein geeignetes Mittel, die Lesefertigkeit zu bilden. — Mit dem Anfänger ist jedoch das Vomblattspiel nur vorsichtig, an ganz leichten Stücken und nur unter Führung des Lehrers (à quatre mains) zu üben, — aber doch sehr bald zu üben.

Denn wie das Kind Idiom und Seele seiner Muttersprache am besten durch gutes Beispiel lernt, so wird es auch durch das Zusammenspiel mit dem überlegenen Lehrer unwillkürlich auf den richtigen musikalischen Ausdruck hingeführt. Aus diesem Grunde ist für die höhere musikalische Ausbildung ein öfteres Zusammenwirken mit anderen Instrumenten, namentlich mit der tonvollen, glänzenden Violine, unerläfslich, da der Violinton infolge seiner aufserordentlichen Schattierungsfähigkeit etwas überaus Anregendes, Beseelendes und Fortreifsendes hat, und daher für die Tonbildung des Klavierspielers von unberechenbarem Nutzen ist. — Was für den Sänger der Chorgesang, das ist für den Klavierspieler das Ensemblespiel: eine Konversation in Tönen, welche besonders Taktfestigkeit und musikalische Routine giebt. Nur dürfen es keine Anfänger unternehmen, ohne sichere Leitung: so Hand in Hand allein den Weg zum Parnafs wandeln zu wollen, da erfahrungsgemäfs so kleine Kunstenthusiasten gewöhnlich in Sümpfe und Abgründe geraten. Vor allem aber dürfen die zehn Finger des Kunstjüngers nicht selbst uneins untereinander sein, vielmehr müssen dieselben unter sich schon ein schönes Ensemble bilden. — Jede Hand, jeder Finger mufs ein Individuum für sich und unabhängig von dem Nachbar sein, — buchstäblich wie es in der Bibel heifst: »Die Rechte soll nicht wissen, was die Linke thut«. Nur einem Herrscher: dem Haupte sollen sie unterthan sein und gehorchen. — Das Haupt aber mufs musikalisch erleuchtet, — die Verbindungen zwischen dem Gehirn und dem Mechanismus der Hand müssen hergestellt sein, sonst giebt es Anarchie in dem kleinen Fingerstaate und Disharmonie in derjenigen Kunst, deren ganzes Wesen nur Harmonie ist. — Erst wenn die Finger vollkommen sicher und taktfest sind, wenn der Sinn für das Gute und Schöne in der Kunst geweckt, das Verständnis gebildet und alles korrekt ist, — erst dann wird es möglich sein, die reichen Geistesschätze zu heben, welche die grofsen Tonmeister in ihren Werken niedergelegt haben. Denn wie das Bildnis zu Saïs hinter dem Schleier, so birgt sich die künstlerische Idee hinter einem Gewebe von Noten, das nur die durch ernste Schulung geübte Hand zu lösen vermag.

Die höchste Kunst aber: den Geist eines Tonwerkes lebendig zu machen und die Herzen zu erheben, läfst sich selbst durch die raffinierteste Fingerdressur nicht erreichen. Die Anlagen hierzu müssen dem Menschen als ein Gnadengeschenk von oben mit ins Leben gegeben sein, und durch die umsichtigste, sorgfältigste Pflege gleich von den ersten Anfängen an systematisch ausgebildet werden. Darum sagten wir: der Lehrer, welcher selbst die Anfänge in richtiger, nutzbringender Weise lehren will, müsse sich der letzten und höchsten Ziele seiner Aufgabe bewufst sein.

Ich darf hier nicht weiter auf diesen Gegenstand eingehen und die Geduld des Lesers nicht zu lange in Anspruch nehmen, da wir bereits an der Grenze angelangt sind, wo der Elementarunterricht in den höheren Unterricht übergeht und die Kunst fortan durch sich selber spricht.

Daher dürfen wir auch die Frage übergehen: wie lange der Musikunterricht fortzusetzen sei, um gewisse Ziele zu erreichen und wirklichen Genufs und Gewinn von der Tonkunst zu haben? — Da sich die Antwort ganz nach den gestellten Ansprüchen bemifst.

In jedem Falle wird und mufs aller Kosten-, aller Zeit- und Müheaufwand zu einem wenigstens relativ-günstigen Resultate führen, wenn wir eines nicht vergessen: Dafs die echte, wahre Kunst (im Sinne Luthers) und in Übereinstimmung mit dem Lessingschen Gleichnis von der »wahren Religion« die Eigenschaft jenes Ringes an sich hat: »vor Gott und Menschen angenehm zu machen« — und wenn wir uns der Wahrheit nicht verschliefsen:

---

[1]) Es empfiehlt sich bei diesen Übungen laut zu zählen. Das feste Zählen giebt dem Spiele Halt und Charakter. Denn das Taktgefühl mufs — wie die Finger und der musikalische Blick — ebenfalls systematisch ausgebildet werden; und das geschieht am besten durch rhythmische Umbildungen gewisser, namentlich aus den gebrochenen Akkorden gebildeter Figuren, sowie durch das Abspielen besonders dazu geeigneter Tonstücke (namentlich solcher im $^6/_8$ und $^3/_4$ Takt), welche sich jedoch durchgehends in Achteln bewegen müssen, sodafs die beiden Taktarten miteinander vertauscht werden. — Es ist diese Vertauschung ein Analogon der Übertragung eines Tonstückes aus der ursprünglichen Tonart in eine andere Tonart.

Dafs die Musik, wenn sie wirklich Kopf und Herz erfreuen soll, auch mit Kopf und Herzen getrieben werden mufs, —
dafs für das Kind eben nur das Beste gut genug ist, — und dafs im Frühling gesäet, im Keime gepflegt werden mufs, was dereinst schön erblühen und gute Früchte tragen soll!

Monatliche Rundschau.

Berlin, 13. November. Herr *Rich. Straufs* hat sein Amt als Königl. Kapellmeister am 5. d. Mts. angetreten. »Tristan und Isolde« war das erste Werk in seiner neuen Thätigkeit. Da wir hier keine Festspielteilnehmer, sondern Opernbesucher sind — ich meinerseits hatte an dem Aufführungstage 5 Stunden unterrichtet und 3 Stunden lang Zeitungsartikel geschrieben — so ist eine »ungestrichene« Aufführung, die von 7 bis gegen $^1/_2$ 12 Uhr dauert, für uns zu lang, und unsere Aufnahmefähigkeit erweist sich als schwächer, denn die Aufnahmefreudigkeit. Wenn mir nun diesmal *Wagners* wundergrofses Werk bis zum Schlusse — ich sah auch niemand aus dem ganz gefüllten Hause früher fortgehn — keinerlei geistige Abspannung verursachte, so suche ich den Grund dafür in der plastischen, lebensvollen Ausgestaltung der Musik durch den neuen Leiter. Er wufste alles so klar, so fein abgestuft in den Stärkegraden, so klangreich und ausdrucksvoll herauszubringen, dafs es gar keine Längen gab. Und wesentlich gedämpft ertönte neben den Singstimmen das Orchester. Frau *Bettaque*, vor 20 Jahren hier Choristin, seitdem allerdings an mehreren grofsen Bühnen in erster Stellung, überraschte uns durch ihre »Isolde«. Es fehlt ihr wohl etwas zum »hehrsten Weibe«, aber sie gab der Gestalt doch edlen und fesselnden Ausdruck und löste ihre Aufgabe namentlich in ihrem gesanglichen Teile vortrefflich. Die üppige, warme Stimme schmeichelt dem Ohre und bewegt das Herz. Es ist ja in *Wagners* Gestalten so viel Poesie, dafs sie auch bei unzureichendem Gesange stark wirken; wie viel mehr aber geschieht das mit einem klang- und seelenvollen Organe! Zum erstenmale sang hier Herr *Grüning* den »Tristan« und zwar mit Verständnis und Hingabe, wenn auch der Darsteller leidenschaftlicher, der Sänger frischer und freigebiger hätte sein können.

Aus dem freudenarmen und kostenreichen Dasein der »zweiten Oper« ist nur zu berichten, dafs sie einen einst vielgefeierten Gast heranzog, von dem man wohl magnetische Wirkung verhoffte. Aber »Martha« und »Stradella«, auch »Johann von Paris« würden selbst dann keine vollen Häuser erzielen, wenn Herr *Emil Götze* noch wäre, was er einst war. *F. v. Flotows* niedliche Oper »Wittwe Grapin« wieder auf die Szene bringen, war kein übler Gedanke. *Otto Lohses* komische Oper »Der Prinz wider Willen«, die gestern zum erstenmale in Szene ging, gehört dem Texte nach zu der alten Verwechslungskomödie, die Musik aber ist stillos, wennschon glatt gearbeitet, das Ganze aber uninteressant. — Das Publikum scheint doch nach neuen Opern kein grofses Begehren zu haben, denn das Haus war erschreckend dürftig besucht.

Die Herzogliche Hofkapelle aus Meiningen gab unter der Leitung des Herrn General-Musikdirektors *Steinbach* eine Reihe von Konzerten, vier mit dem ganzen Orchester und einen Kammermusikabend. Ihre Programme waren reichhaltig und gewählt, mehreres, wie *J. S. Bachs* »Brandenburgische Konzerte« (die der alte Meister einem Sohne des Grofsen Kurfürsten gewidmet hatte), kannte man hier noch nicht. Auch *Brahms* erfuhr besondere Berücksichtigung. — Als die Kapelle im vorigen Jahre in der Singakademie spielte, überwog das Kräftige und Straffe in der Ausführung, man entbehrte einiges an Wohlklang und feiner Ausarbeitung. Darüber war jetzt in der weit gröfseren Philharmonie nicht zu klagen, wenn auch die sinnliche Schönheit des Klanges, wie ihn unsere zwei grofsen, allerdings auch stärker besetzten Orchester entwickeln, nicht erreicht wurde. Aber trefflich darf man die Darbietungen der Meininger doch nennen, denn überall merkt man, dafs ihnen das Ideale vorschwebt, und oft kommen sie ihm nahe. — Des mir zugebilligten Raumes wegen kann ich auf einzelnes nicht eingehen, nicht einmal der Solisten gedenken, die in den Meininger Konzerten auftraten. Nur über den Baritonisten Herrn *Ffrangcon-Davies* wenige Worte! Seine Stimme ist klangreich und geschult, wie ein Instrument, und kein Violincello hätte seine Arien aus »Samson« und »Ivanhoe« von *Sullivan* sauberer, gewandter und im Tone ausgeglichener wiedergeben können. Doch das Auditorium blieb ganz gleichgiltig! — Das ist doch nun einer von denen, die ausgestorben sein sollen, und um deren Verlust man klagt! Da ist nun der »verloren gegangene bel canto«! Aber man wird mir immer weiter widersprechen, wenn ich zu behaupten fortfahre, dafs wir erstens noch wenigstens ebensoviel »Schönsänger« haben, wie vordem, und dafs uns zweitens mit den blofsen Schönsängern gar nicht gedient ist, da wir unsern Sängern in den Opern *Webers*, *Marschners*, *Wagners* und in den Tonstücken *Schuberts*, *Schumanns*, *Franz'*, *Jensens* u. s. w. Aufgaben stellten, die nicht mit instrumentalem Gesange, sondern mit poetischem Empfinden und wechselvollem, farbenreichen, charakteristischen Vortrage gelöst werden müssen, wenn sie uns das Gemüt bewegen sollen. Dem Ohre mufs dabei allerdings auch sein Recht werden. — Der eben genannte, wirklich grofse Gesangskünstler wandte sich nur an das Ohr der Hörer, dem Herzen hatte er nichts zu sagen. — Soll ich noch ein Wort von den Erfolgen der Meininger sprechen, so lagen sie ganz auf künstlerischem Gebiete. Sie werden recht viel haben zusetzen müssen, wie das ja auch gar nicht anders zu erwarten war. Der meist gut besetzte Saal bekundet bei uns nur selten eine gute Einnahme. — Jemand, der kürzlich mit Orchester in der Singakademie auftrat, hatte mit Proben u. s. w. 1500 M Kosten gehabt und nahm — den meisten geht es ähnlich — 35 M für Billets ein! Er beklagte das gar nicht. »Wenn ich in der Berliner Singakademie aufgetreten bin, ist das für meine Konzertreisen die beste Empfehlung.« Und bei dieser Gelegenheit meinte ein witziger Kopf: »So wären denn unsere Konzerte nur Wohlthätigkeitskonzerte für — die Agenten!«

Die grofse Menge des mir noch vorliegenden Stoffes für die Berichterstattung — Konzerte der Königl. Kapelle, des Philharmonischen Orchesters u. s. w. — mufs heute unberücksichtigt bleiben. Ich schrieb diesen Brief in der Sonntagsfrühe — einen Ruhetag haben wir ja nicht. Heute Mittag ruft es zu zwei Quartettvereinigungen, der *Halir*schen im Konzertsaale des Schauspielhauses, der *W. Meyer*schen in der Singakademie, dann liegt die Einladung zu einem »Nachmittagskonzerte« im Metropol-Theater neben mir, und abends lockt der Kammermusikabend der Herren *H. Hasse* und *H. Rüdel* sowie der Liederabend *Eugen Guras* mit neuen Kompositionen. — Ich aber werde des Rufes, der Einladung und der Lockung nicht achten und zu Haus bleiben. Ich will gleich jedem Arbeiter auch meinen Sonntag haben! Rud. Fiege.

Hamburg. Sollte es wirklich noch Leser geben, die Interesse daran fänden zu hören, dafs man im verflossenen Monat in Hamburg *Beethovens* V. Symphonie aufgeführt hat? Leser, die neugierig wären zu erfahren, ob in diesem Falle das Schicksal ungestüm an die Thür des Gewaltigen pochte, oder ob es feierliche, langsame Schläge waren, wie jene des mitleidigen Todes an der Pforte eines Klosters?

Es ist wohl berechtigt darüber zu zweifeln, und dem Berichterstatter, der bisher trotz aller Anerkennung für die Verdienste eines Interpreten nicht des produzierenden Künstlers zu vergessen gelernt hat, scheint das Kapitel: Wiederholungen bekannter klassischer Werke, ein geschlossenes zu sein.

Mit Novitäten werden wir in Hamburg nicht verwöhnt, vor allem nicht mit solchen, die nicht vorher in Berlin oder Leipzig die Probe bestanden haben. So erklärt sich auch, dafs unsere Pro-

gramme mit verschwindenden Ausnahmen um gute zehn Jahre hinter denen anderer Städte zurückstehen. Dennoch hören auch wir mitunter neues.

Professor *R. Barth* brachte im zweiten philharmonischen Konzerte *Vincent d'Indy's* »Wallenstein«, *Max Fiedler* Smetanas »Wyschehrad«, zwei Werke, die sich in verschiedenen Punkten berühren, die aber zugleich einen eklatanten Beweis darbringen, dafs Genie und Talent durch eine unüberbrückbare Kluft voneinander getrennt sind.

D'Indy's Werk hat drei Abteilungen, die die Titel: »Wallensteins Lager«, Max und Thekla« und »Wallensteins Tod« führen, es sind drei selbständige, aber thematisch eng verbundene Sätze. Der französische Komponist ist ein ernst zu nehmender, bemerkenswerter Künstler, eine fein empfindende, zarte Seele. Treffliche Schule, sowie entwickelter Form- und Klang-Sinn zeichnen ihn aus. Doch liebt er in seinem »Wallenstein« (das Werk eines fünfundzwanzigjährigen!) noch zu sehr die mosaikartige Arbeit und läfst sich nur zu gerne in die farbenstrotzenden Gärten der rein äufserlichen Klangwirkung locken. Wer sein Werk daher auf die Farbe hin prüft, wird entzückt werden. Es findet Altes und Neues, wirklich Neues, was besonders zu betonen ist.

(Es soll hier nur der Einleitung zum dritten Teile der Trilogie gedacht werden. Sordinierte Streichinstrumente in allen Lagen von den tiefsten Chorden der Kontrabässe bis zu den schwindelnden Höhen der Geigen-Flageolettöne gleichmäfsig verteilt, bringen, mit den Posaunen abwechselnd, die geheimnisvoll wirkende Dreiklangsverbindung Hdur (Oktavlage) — dmoll (Quintlage), gewifs eine eigenartige Illustration des »mysteriösen Einflusses der Sterne« auf das Schicksal des Helden ...).

Die Farbe drängt sich aber, wie gesagt, zu sehr in den Vordergrund, und das ganze Werk bietet eigentlich nur eine Folge von frappanten Orchester-Effekten, die für die Dauer des Hörers Interesse nicht genügend zu fesseln vermögen. Hiernach braucht es kaum einer weiteren Begründung der Thatsache, dafs der erste Teil der Trilogie, »Wallensteins Lager«, auch der beste und wirksamste ist.

F. Smetana's »Wyschehrad«, Nr. I der sechs im Cyklus »Mein Vaterland« vereinten, mit Ausnahme der zwei letzten »Tabor« und »Blanik« jedoch musikalisch-thematisch nicht zusammenhängenden symphonischen Gedichte, gehört zum bedeutendsten, was wir diesem genialen Komponisten verdanken. Begeistert an den symphonischen Dichtungen *Liszts* schuf hier der böhmische Meister ein Werk von wunderbarem Stimmungsgehalt, einfach, grofs, weit entfernt von den Produkten der raffinierten Überkultur unserer Zeitperiode, trotzdem modern, im schönen Sinne des Wortes.

Hier konnte man es wieder einmal wahrnehmen, in seiner ganzen Macht wahrnehmen: das Unwiderstehliche tiefer Empfindung. Dabei trägt die Komposition das Stigma eines selbständigen Geistes, *D'Indy* interessiert, *Smetana* begeistert.

Das Stadttheater brachte ebenfalls eine Novität, den Einakter »König Magnus« von Dr. *Preben-Nodermann*. Das Werk wurde als »Opernbild«, später als »Opernhandlung«, endlich als »Episode aus der Pest in Stockholm (1350)« angekündigt. Es schien sich also um etwas »Neues« zu handeln, wie es hiefs um ein erstes Opus, das geeignet sei, ähnlich wie die veristischen Ein- und Zweiakter, die ganze Welt zu erobern.
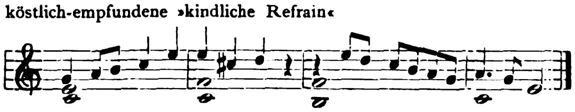
Ein Unikum ist und bleibt dieses Erstlingswerk *Nodermanns* immerhin, denn eine zweite Oper, in der nicht einmal ein Versuch polyhoner Stimmführung vorkäme, wäre, bei der sonst überreichen Auswahl, schwer aufzutreiben. Und dennoch scheint in dem jugendlichen Komponisten mehr zu stecken, als man bei dem ersten Eindruck anzunehmen gewillt ist. Denn aus seinem Werke sprechen neben der Naivität und sorglosen Unbeholfenheit, auch unverbrauchte Kraft und der hoffnungsreiche Mut der Jugend.

Die Oper hat keine Handlung, sie bietet vielmehr nur die letzte Scene eines verschwiegenen Dramas, brutal und krafs, in zwei grellen Farbentönen, ohne Abtönung, ohne Plastik und Perspektive, schnell hingeworfen. *Nodermann* trifft stellenweise ganz frappant die Stimmung, er charakterisiert, versteht es, die Massen zu verwerten (man verzeihe diese Contradiction bei dem oben erwähnten Mangel an Polyphonie), einige ins Mark dringende Accente sicher aufzusetzen, aber er verfällt stets in einen larmoyanten Ton, reiht regelmäfsige periodische Sätze einfach aneinander, sündigt gegen das dramatische Prinzip durch Verwendung eines musikalischen Gedankens für ganz heterogene Stimmungen und Situationen ...

Wie sagt doch Shakespeare's Biron? »What is the end of study? let me know.!« J. F.

Hannover, 10. November. Matteo Falcone, die Erstlingsoper *Theodor Gerlachs* hat bei ihrer Erstaufführung am hiesigen königl. Theater einen geradezu verblüffenden Erfolg gehabt, der auch den mit dem Werke schon vorher Vertrauter überraschen mufste. Es war ja sicher, dafs Handlung und Musik der Oper einen hübschen Erfolg haben mufsten, einen solch durchschlagenden hat aber kaum der gröfste Optimist erhofft. Nach dem 1. Teile, dem sog. Vorspiele, in welchem die Aufforderung Sanpieros zur Revolution und die kurzen kernigen Chorsätze ersichtlich wirkten, fanden 4, nach dem Hauptteile, der eigentlichen Oper, 8, und nach dem Nachspiel 7, im ganzen also 19 jubelnde, begeisterte Hervorrufe statt. Das interessante Werk ist seitdem 4 mal wiederholt worden unter stets wachsendem Interesse des Publikums und mit gleichbleibender Begeisterung, die königl. Oper zu Berlin, die Stadttheater zu Frankfurt und Düsseldorf haben die Oper bereits erworben und werden dieselbe noch in dieser Saison herausbringen. — Die von dem Dichter-Komponisten mit Geschick benutzte Handlung spielt im Jahre 1730, während des Befreiungskampfes der Korsen gegen die Republik Genua. Im Vorspiel erfahren wir von Beatrice, der ehemaligen Braut Sanpieros und Schwester Matteo Falcones, dafs ersterer sie treulos verlassen hat, um sich an die Spitze der Freiheitskämpfer zu stellen. Sanpiero, der dadurch die Blutrache der Falcones heraufbeschworen, tritt auf, feuert die Korsen zum Freiheitskampfe auf, mufs aber vor den ihn verfolgenden genuesischen Soldaten flüchten. — In der eigentlichen Oper spielt sich zuerst ein liebliches Bild des glücklichsten Familienlebens ab, Matteo Falcone, sein Weib Giuseppo und ihr 13jähriger Sohn Fortunato treten uns entgegen. Letzterer, von den Eltern als Wächter des Hauses zurückgelassen, vertreibt sich die Zeit mit kindlichen Spielen, wobei er aber von dem fliehenden Sanpiero gestört wird. Fortunato, eingedenk des den Korsen heiligen Gastrechtes, verbirgt jenen vor seinen Verfolgern in einem Heuhaufen, wird aber schliefslich zum Verräter, als er von dem Anführer der Genueser erfährt, dafs Sanpiero seine Schwester Beatrice betrogen hat. Aus dieser Verletzung der heiligsten Sache, des Gastrechtes, entwickelt sich der tragische Schlufs der Oper. Matteo, von der That seines Sohnes auf das tiefste erschüttert, will, um die Ehre seines Namens wieder herzustellen, seinen Sohn trotz der Bitten aller erschiefsen, ist aber schliefslich doch aufser stande hierzu; Fortunato aber stürzt sich freiwillig in die Schlucht, um des Hauses Ehre zu retten. Seine Mutter stirbt vor Schmerz in ihres Gatten Armen. — Das Nachspiel bringt die noch heute übliche korsische Totenfeier, die »Vocero«, und im Anschlufs hieran das Ende Sanpieros, welcher, nachdem er seinem letzten Wunsche gemäfs Beatricens Verzeihung erlangt hat, von Matteo mit den Worten: »Nicht Genua fürchte du als Richter, dich fordere ich selbst für meine Hand« erstochen wird. — Zu dieser Handlung hat nun *Gerlach* eine Musik geschrieben, die neben bedeutendem Charakterisierungsvermögen auch die Gabe des Komponisten verrät, stimmungsvolle, wahr und warm empfundenen Töne zu finden. Geschlossene Nummern verschmäht der Komponist zu gunsten einer an die mittlere Periode *R. Wagners* (Lohengrin, Meistersinger) sich anlehnenden einheitlichen Opernform. Dafs dabei viel, wenn auch nicht eine ausschliefslich leitmotivische Behandlung des musikalischen Stoffes entstehen mufste, kann nicht Wunder nehmen und ist auch nicht als Nachteil aufzufasen, da der Komponist eine starke melodische Ader in sich hat, vermöge welcher einförmige Monotonie völlig ausgeschlossen ist. Leider ist es mir an dieser Stelle nicht möglich, die vielen schön-empfundenen Stellen in Noten wiederzugeben, ich mufs mich auf eine blofse Anführung derselben beschränken: im Vorspiel Sanpieros Aufruf zum Freiheitskampf, unterbrochen durch kurze, markige Chorsätze der Korsen; im mittleren Teil der Oper die Abschiedsscene der Eltern von Fortunato mit Matteos innigem Gesang: »Hier lebte schon mein Vater« und »behüte dich

der Herr«. Fortunatos »Katzenscene«, an deren Schlufs der ganz köstlich-empfundene »kindliche Refrain«



hier zu den Worten: »la la«, später zu den Worten: »Ave Maria«, durch deren Wirkung denn auch Matteo entwaffnet wird; ferner das Quintett, in welchem alle Anwesenden den Matteo anflehen, Fortunato zu vergeben, die dann folgende Scene Matteo-Giuseppo, mit dem tiefempfundenen Gesange der letzteren: »Matteo, denk an jenen Tag« und das sich hieraus entwickelnde Duett beider: »Allmächtiger, höre mich«, der 2 mal auftretende, hinter der Szene vorüberziehende Kirchgängerchor; im Nachspiel die stimmungsvollen Klagelieder und die charakteristische Trauermusik. Die meisten dieser und auch noch andere weniger prägnante Melodieen werden als eine Art Leitmotive im gegebenen Augenblicke verwandt; die kundige, des musikatischen Aufbaues und instrumentaler Wirkungen sichere Hand des Tondichters ist überall zu spüren. Alles in allem haben wir es mit einem hochbedeutsamen Erstlingswerke eines wahr und tief fühlenden, entschieden beanlagten Tondichters zu thun, den der schöne, volle Erfolg hoffentlich bald zu neuen Thaten begeistern wird. L. Wuthmann.

Mannheim. Die Wochen sommerlicher Ruhe sind verflossen, und die Künstlerschar unseres Hoftheaters hat sich wieder zusammengefunden zu thätiger Arbeit. Nur einer fehlt in ihren Reihen, unser unvergefslicher *August Knapp.* Ein tiefschmerzliches Vermissen ist es, das in uns die Erinnerung an den Dahingeschiedenen mit doppelter Stärke aufleben läfst. Denn kein anderer Künstler hat sich so tief in die Herzen des Mannheimer Publikums eingesungen, kein anderer besafs dessen unwandelbare Liebe und Verehrung in so reichem Mafse wie *August Knapp.* War es doch auch Zeuge seiner ganzen künstlerischen Entwickelung: hier bei uns begann er vor 30 Jahren als vielverheifsender Anfänger seine Bühnenlaufbahn, unserer Oper blieb er all die Jahre hindurch getreu, hier wuchsen sich seine glänzenden Anlagen zu jener Vollendung und Reife aus, die uns unzählige Stunden reinsten Genusses schuf. Mochte *Knapp* als Zar oder Wolfram, als Holländer oder als ganz unvergleichlicher Hans Sachs vor uns stehen, immer wufste er durch seine lebendige, herzenswarme Darstellung uns zu fesseln, immer hat er uns durch die seelenvollen Töne seines herrlichen Organs in tiefster Seele ergriffen. Für immer ist nun der liederreiche Mund verstummt, der gottbegnadete Künstler auf der Höhe seines Schaffens tückischem Leiden erlegen. Ein dauerndes »Denkmal im Herzen« aber hat er sich erworben, denn solange in Mannheim noch Sinn ist für die hohe Kunst edelsten Gesanges, wird *August Knapps* Name unvergessen sein. — Als erste Novität kam im Hoftheater *Bierbaum-Thuilles* »Lobetanz« und wirkte leider recht wenig. Leider, denn wenn das Publikum für ein anmutendes, zartes Gebilde dichterischer Phantasie, für die sinnig-innige Schlichtheit eines deutschen Märchens keinen Sinn und kein Verständnis zeigt, so ist das keine sehr erfreuliche Thatsache. Es rührt dies vielleicht weniger davon her, dafs wir bei den wesentlich anderen Zielen, welche die Dichtung unserer Tage verfolgt, einem solchen harmlosen Spiel dichterischer Laune ohne Naturalismus und Symbolismus fremder, kälter gegenüberstehen, dafs wir es nicht mehr mit der ungetrübten Freude des Genusses in uns aufnehmen können. ... Im grofsen ganzen zeugt die Lobetanz-Musik von einem poetisch empfindenden und liebenswürdig gestaltenden, mit seinen Ausdrucksmitteln wohl vertrauten Talent. Dafs die melodische Erfindung nicht reichlicher quillt, ja gerade einigen Hauptnummern empfindlich fehlt, dafs überhaupt das musikalische Gewand des Spieles die duftige Feinheit seines dichterischen Gewebes nicht besser erreicht, bleibt gleichwohl zu bedauern. Es ist ihm dadurch der Eindruck eines dichterisch und musikalisch durch und durch harmonisch ausgestalteten Werkes versagt. — Aufführung und Ausstattung waren tadellos. Hofopernsänger *Rüdiger* ist nach Stimme, Temperament und Erscheinung wie geschaffen zur Verkörperung des Lobetanz. Er brachte die allzeit muntere Laune des fröhlichen Springinsfeld und sein inniges Gemütsleben gleich vollendet zum Ausdruck. In seiner Liebesscene mit der poesieumflossenen Prinzessin der Frau *Fiora* glaubte man sich wirklich in die heitere Welt des Märchens versetzt. Th. H.

München, 8. November. Unter dem Zeichen der »Personalveränderungen« hat die dieswinterliche Münchener Saison ihren Anfang genommen: nicht weniger als drei Kapellmeister haben uns verlassen und zwei neue sind an ihre Stelle getreten, — quantitativ also ein Verlust, ob auch qualitativ, das kann erst der Verlauf des Musikwinters lehren. *Richard Straufs* ist nach Berlin gegangen. Am 18. Oktober verabschiedete er sich vom Münchener Publikum mit einer schwungvollen Fidelio-Aufführung. Einen einigermafsen gleichwertigen Ersatz für ihn zu finden, ist der Intendanz nicht gelungen, und das ist in mehr als einer Hinsicht sehr zu bedauern. Denn nicht nur verlieren wir in ihm die markanteste musikalische Persönlichkeit Münchens überhaupt, sondern auch einen Dirigenten, dem es allein zu verdanken ist, wenn noch hie und da, allerdings selten genug, eine interessantere Opernnovität (*Schillings'*, »Ingwelde«, *Hanseggers*, »Zinnober« u. a.) an der hiesigen Oper herauskam. Denn im übrigen hat man sich (namentlich der Intendant *Ernst von Possart*) ganz auf die »Spezialität« der Neueinstudierung *Mozart*scher Bühnenwerke geworfen, was ja an und für sich sehr schön und verdienstlich ist, solange die Sache eben nicht zum Sport ausartet und andere Aufgaben, die in gleicher Weise einer königlichen Oper oblägen, wie z. B. die Pflege der bedeutenderen zeitgenössischen Produktion, gänzlich in den Hintergrund drängt.

Gerade das aber ist hier in München der Fall. Als charakteristisches Beispiel dafür sei nur angeführt, dafs *Ludwig Thuilles* reizendes Singspiel »Lobetanz«, obgleich es in Karlsruhe, Berlin Mannheim u. s. w. mit dem gröfsten Erfolg zur Aufführung gelangte, und obwohl der hochbegabte Komponist an der hiesigen königl. Musikschule als Professor wirkt, an unserer Oper nicht nur noch nicht zur Darstellung kam, sondern überhaupt auch noch nicht einmal zur Aufführung angenommen worden ist, und die einzige Novität, die uns für diesen Winter bis jetzt in Aussicht gestellt wurde, ist *Siegfried Wagners* »Bärenhäuter«.

Als Nachfolger *Straufs* präsentierte sich am 16. Oktober *Bernhard Stavenhagen* mit der musikalischen Leitung von *Marschners* »Hans Heiling«. Die Wiederaufnahme dieses trefflichen Werkes, die wir unserem stimmlich hervorragenden neuen Baritonisten *Feinhals* zu danken haben, ist ebenso erfreulich und erwünscht, als es überflüssig war, um desselben Sängers willen den seligen »Trompeter von Säckingen« aus seinem wohlverdienten Schlummer zu erwecken und wieder an das Bühnenlicht zu zerren, das er doch nicht mehr recht ertragen kann.

Max Erdmannsdörffer, der im vorigen Winter die Abonnementskonzerte des Hoforchesters leitete, hat zu Anfang des vorigen Monats um seine Entlassung nachgesucht und dieselbe auch erhalten. Er beschlofs mit diesem Schritte eine kurze und nicht gerade ruhmvolle Thätigkeit. Das Renommé, welches dieser Dirigent sich als langjähriger Leiter (1871—1880) der, namentlich auch ihrer fortschrittsfreundlichen Programme wegen, mit Recht berühmten Sondershausener Loh-Konzerte seiner Zeit erwarb, hat sich hier ganz und gar nicht bewährt. An seine Stelle treten als Leiter der Konzertunternehmungen der Königl. Kapelle die Hofkapellmeister *Fischer* und *Stavenhagen.* Das Saisonprogramm, das sie aufgestellt haben, ist interessant und verspricht, wenn die Ausführung sich nur einigermafsen über das Niveau, auf das die Darbietungen unseres Hoforchesters im vergangenen Jahre herabgesunken waren, erhebt, eine Reihe genufsreicher Abende. Der Anfang, der mit dem, wie alljährlich, am Allerheiligen-Tage (1. November) stattgehabten Konzerte aufser Abonnement gemacht wurde, war erfreulich. Hofkapellmeister *Fischer* dirigierte nicht gerade mit Aufwand von allzuviel Temperament, aber solid und tüchtig ein Programm, das nur die Namen *Beethoven* und *Wagner* aufwies: von diesem die Faust-Ouvertüre, das Siegfried-Idyll und das Parsifal-Vorspiel, von jenem die neunte Symphonie. Hätte die erste Nummer dieses schönen und gewichtigen Programms etwas mehr leidenschaftliche Wucht und mit fortreifsenden Schwung von seiten des Dirigenten ertragen können, so mufs ich dagegen gestehen, *Wagners*

rührend-sinniges symphonisches Wiegenlied noch selten so klangschön und stimmungsvoll vortragen gehört zu haben. Namentlich die vortrefflichen Holzbläser unseres Orchesters entwickelten einen Tonzauber, der wahrhaft berauschend wirkte. Das Parsifal-Vorspiel wurde zwar auch sehr schön gespielt; doch gehört dieses Stück durchaus nicht in den Konzertsaal und, mit oder ohne angehängten Schlufs des dritten Aktes, verfehlt es, losgelöst von dem Drama, da es Stimmung erweckend und das Kommende vorbereitend einleiten soll, einen grofsen Teil der Wirkung, die der Tondichter damit beabsichtigte. In der neunten Symphonie zeichnet sich namentlich der, wie bei diesem Werke unbedingt notwendig, sehr stark besetzte Chor (Hoftheatersingchor und Porges scher Verein) durch stimmgewaltige Klangfülle aus. Das Ganze, von *Fischer* schlicht und würdig geleitet, kam zu mächtiger Geltung, wenn die Aufführung auch nicht gerade neue Seiten der gigantischen Tonschöpfung uns zu offenbaren wufste.

In einem höchst verdienstvollen Unternehmen bethätigte Prof. *Berthold Kellermann* von der Königl. Musikschule seine grofse künstlerische Begeisterungsfähigkeit und eine nicht unbedeutende Dirigentenbegabung. Er veranstaltete einen Cyklus von vier Konzerten, in welchem er mit dem bedeutend verstärkten Kaim-Orchester die sämtlichen zwölf Symphonischen Dichtungen *Franz Lifzts* zur Aufführung brachte. Wer da weifs, wie wenig diese genialen Schöpfungen, in denen sich die künstlerische Eigenart des grofsen Meisters so klar und deutlich ausprägt, wie kaum irgendwo anders, bekannt sind, und wie sehr sie es verdienen, von allen gekannt zu sein, die für ernste Musik Interesse haben, der wird die Bedeutung der *Kellermann*schen That zu würdigen wissen. Ist doch für viele, die sich »musikalisch« nennen, *Franz Lifzt* immer nur noch der grofse Klaviervirtuos und weiter nichts. Dafs wir an ihm einen Tondichter besitzen, dem, wie man auch sonst über seine Kompositionen denken möge, das eine wenigstens zugestanden werden mufs, dafs die Entwickelung der Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts ohne den Einflufs seiner Schöpfungen einfach unmöglich gewesen wäre — man denke nur an die mächtige, bis auf die Entlehnung einzelner Motive sich erstreckende Wirkung, welche die *Lifszt*schen Tondichtungen auf *Richard Wagner* ausgeübt haben —, und dafs er, um einen einzelnen Teil seiner umfassenden Schöpferthätigkeit herauszuheben, als der einzige katholische Kirchenkomponist nach den grofsen Meistern der italienischen Schulen des 16. und 17. Jahrhunderts zu gelten hat, der als solcher wirklich Beachtung verdient, das wissen auch heute noch nur sehr wenige. (Die Kirchenmusik der sogenannten »Klassiker« ist zwar musikalisch zum Teil höchst bedeutend, aber als Kirchenmusik fällt sie zeitlich in eine Periode so entschiedenen Verfalls der geistlichen Tonkunst, dafs selbst diese gewaltigen Geister sich seinem Einflufs nicht zu entziehen vermochten; Beweis: *Mozarts* und *Beethovens* Messen, mit Ausnahme der Missa solemnis, die aber über den der Musik durch den Kultus gezogenen Rahmen soweit hinausragt, dafs sie nur dem Namen nach ein Werk der Kirchenmusik ist.)

Dem Komponisten *Lifzt* die ihm gebührende Anerkennung auch in weiteren Kreisen zu erkämpfen, das ist eine Aufgabe des Schweifses der Edeln wert. *Kellermanns* Cyklus der Symphonischen Dichtungen hatte sich ganz in den Dienst dieser schönen Aufgabe gestellt, und ein überaus glänzender Erfolg lohnte denn auch die grofsen Bemühungen des pietätvollen *Lifzt*-Schülers. Die Aufführungen selbst waren von einem den wiedergegebenen Tonschöpfungen durchaus kongenialen Geiste getragen, begeistert und begeisternd, und, zum Teil wenigstens, auch äufserlich und technisch geradezu glanzvoll. Die Wirkung auf das Publikum zeigte, dafs nicht, wie allzu ängstliche Dirigenten bis jetzt wohl manchmal annahmen, die Symphonischen Dichtungen *Lifzts* aufser den »Préludes«, dem Tasso« und »Mazeppa« »Caviar für das Volk« sind, dafs vielmehr diese Schöpfungen gerade das in höchstem Grade besitzen, was einer Tonschöpfung Popularität im besten und edelsten Sinne des Wortes verleiht: prägnante Kürze, einfachen und klaren architektonischen Aufbau, edle und doch leicht fafsliche und »eingängliche« Melodik und glanzvollste Instrumentation. Eine Ausnahme hiervon machen vielleicht nur zwei Stücke der Reihe: »Hamlet« und »Héroide funèbre«, insofern diese beiden nämlich in der That nur ganz intimen Musik- und Kunstkennern einen verständlichen Eindruck hinterlassen, der dann aber auch für diese um so gewaltiger ist.

Dr. Rudolf Louis.

— Im Evangelischen Diakonissenhause hier ist, 84 Jahre alt, der in weiteren Kreisen bekannte und geschätzte Kirchenkomponist *Friedrich Brenner* gestorben. Ein geborner Livländer, war er nahezu 50 Jahre lang Musikdirektor an der Universität in Dorpat, in welcher Stellung er auf Verbesserung des Kirchengesangs in Livland sehr segensreich eingewirkt hat. Von seinen musikalischen Arbeiten und Kompositionen sind namentlich ein Choralbuch, sowie eine gröfsere Anzahl vierstimmiger Chorgesänge auch in Deutschland bekannt und geschätzt. Professor Dr. *Köstlin* führt ihn in seiner »Geschichte der Musik im Umrifs« unter den neueren Kirchenmusikern, die bemüht sind, im Geiste der evangelischen Kirche zu komponieren, mit Auszeichnung an. Zur Besetzung der Lehrstelle an dem 1854 gegründeten Institut für Kirchenmusik an der k. Universität Erlangen wurde auch *Brenner* von der theol. Fakultät mit in Vorschlag gebracht. Die k. Regierung entschied sich aus naheliegenden Gründen jedoch für eine einheimische Persönlichkeit. Nachdem *Brenner* von seiner Stelle in Dorpat zurückgetreten war, lebte er $1^1/_2$ Jahre in Erlangen und zog hierauf nach München. Im vorigen Jahre hat er mit seiner hochbetagten Gattin im Kreise seiner Kinder das seltene Fest der diamantenen Hochzeit gefeiert.

Von seinen in den letzteren Jahren komponierten Kirchengesängen finden sich einige in Herzogs Sammlung: »170 Kirchengesänge dem evangelischen Kirchengesangverein in Bayern gewidmet«. Auch im II. Heft der von dem Württemberger Kirchengesangverein herausgegebenen Gesänge findet sich eine schöne Nummer.

Brenner war nicht blofs ein echter Künstler, der es mit der Kunst ernst und strenge nahm, er war auch ein vorzüglicher, edler Mensch, den jeder schätzen und lieben mufste, der ihn näher kennen lernte. Seine zahlreichen Schüler werden ihm gewifs ein dankbares Andenken bewahren. H.

Berichtigung.

Musikbeilage Seite 88, Takt 4 im Basse *d* statt *f*.
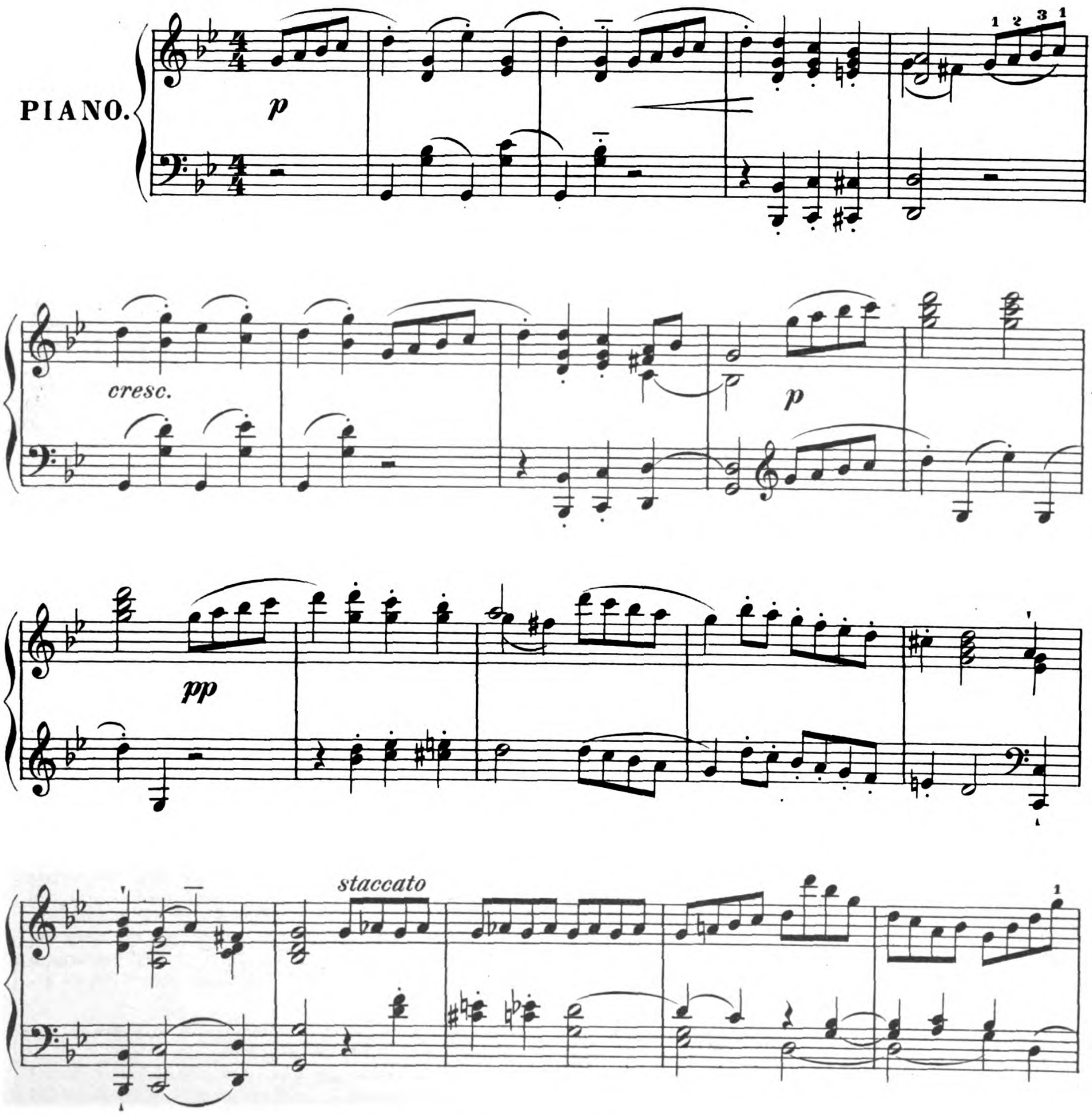
Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
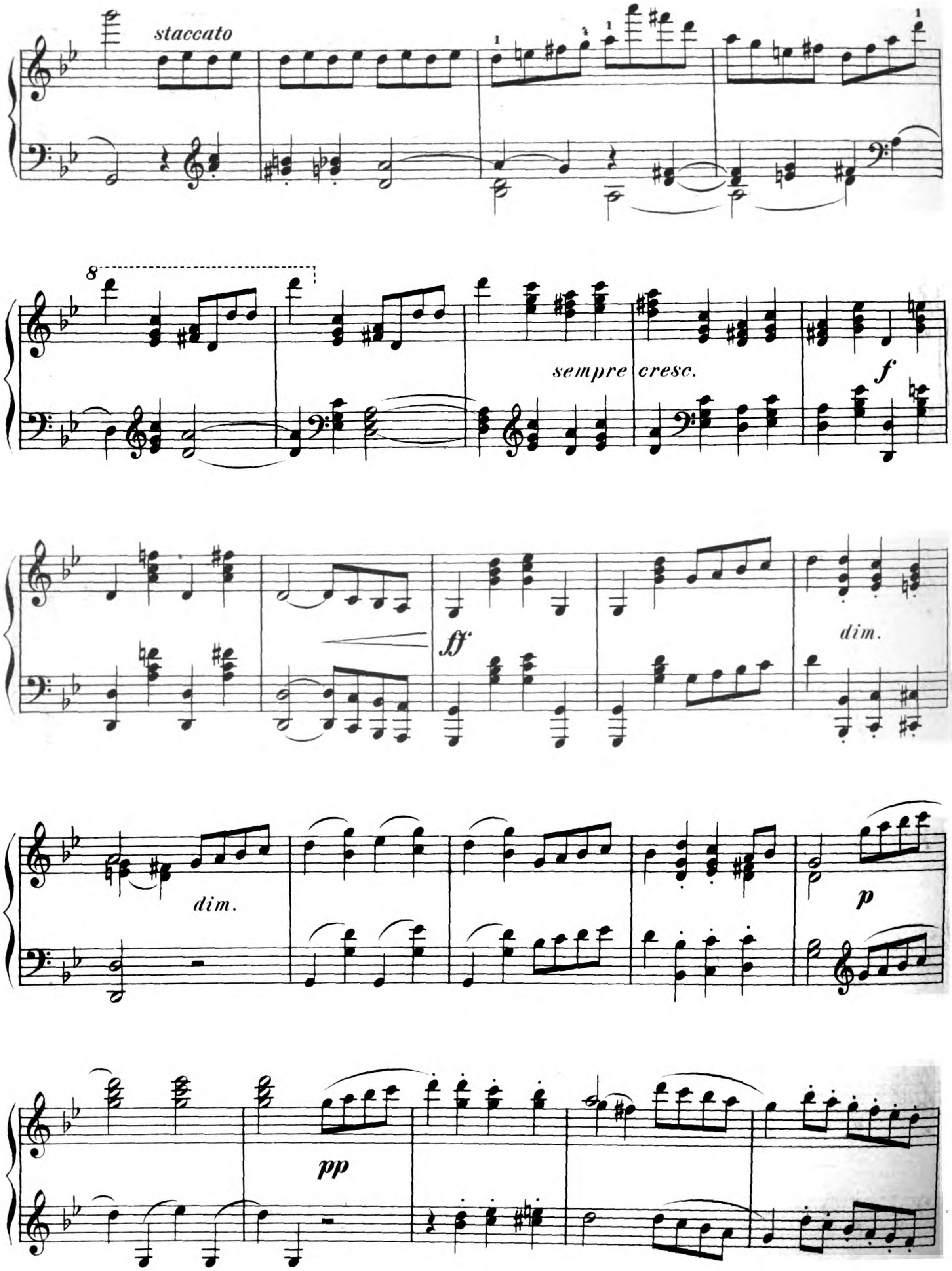
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
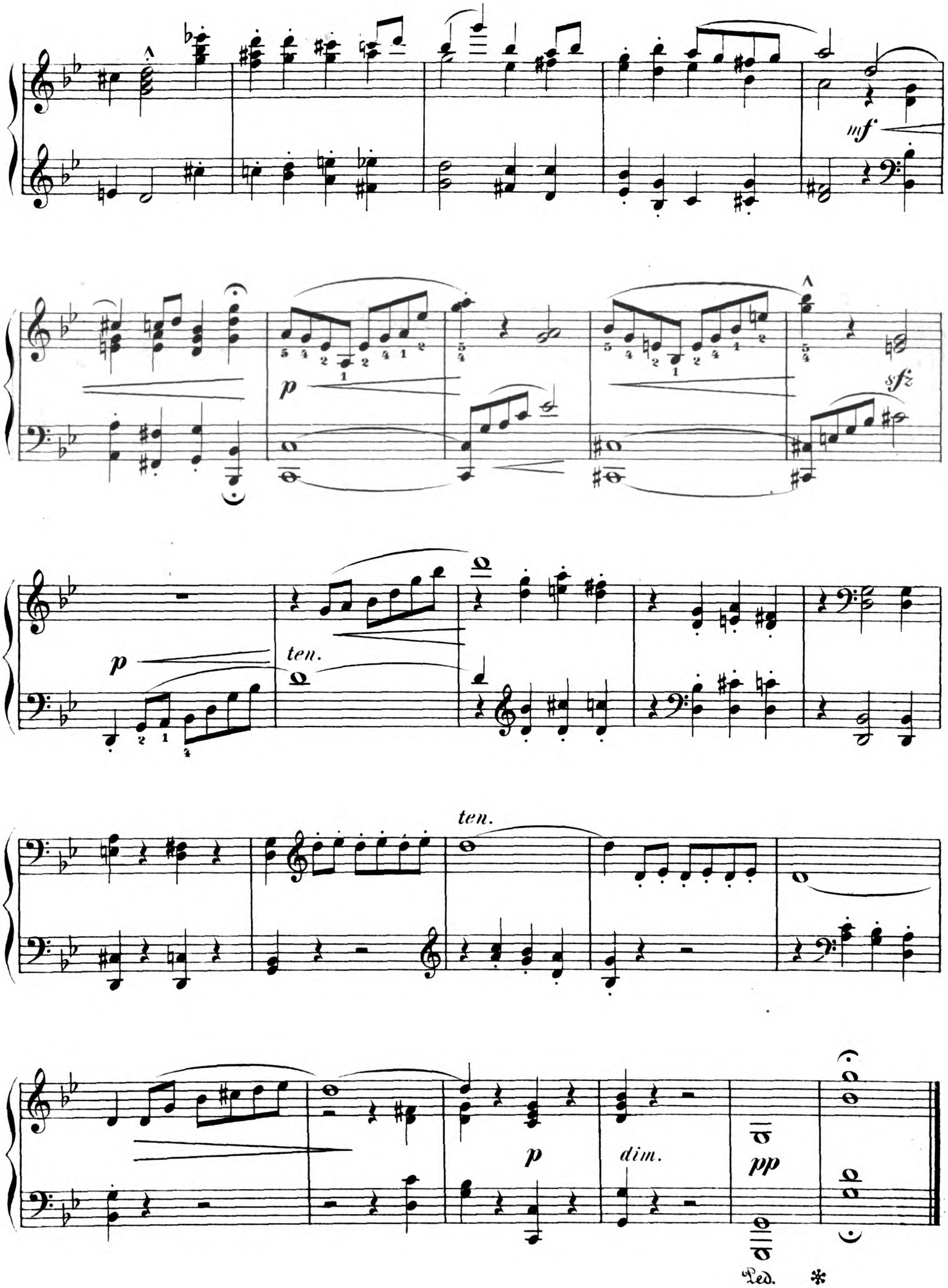
Alt-Französischer Tanz.

Graham P. Moore.

Allegro moderato.




staccato
8
sempre
cresc.
f
ff
dim.
dim.
p
pp
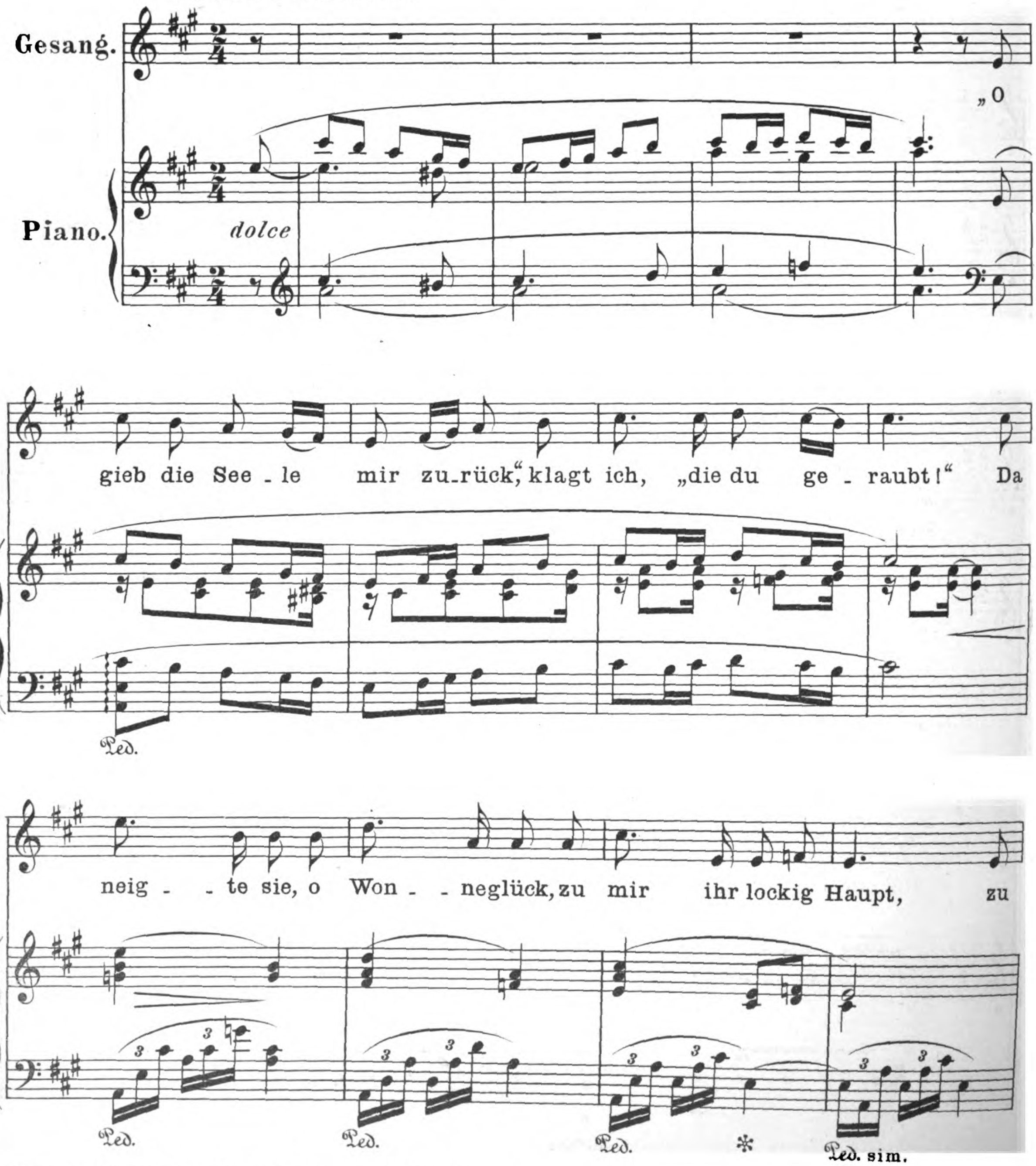

mf
p
sfz
p
ten.
ten.
p
dim.
pp
Ped.
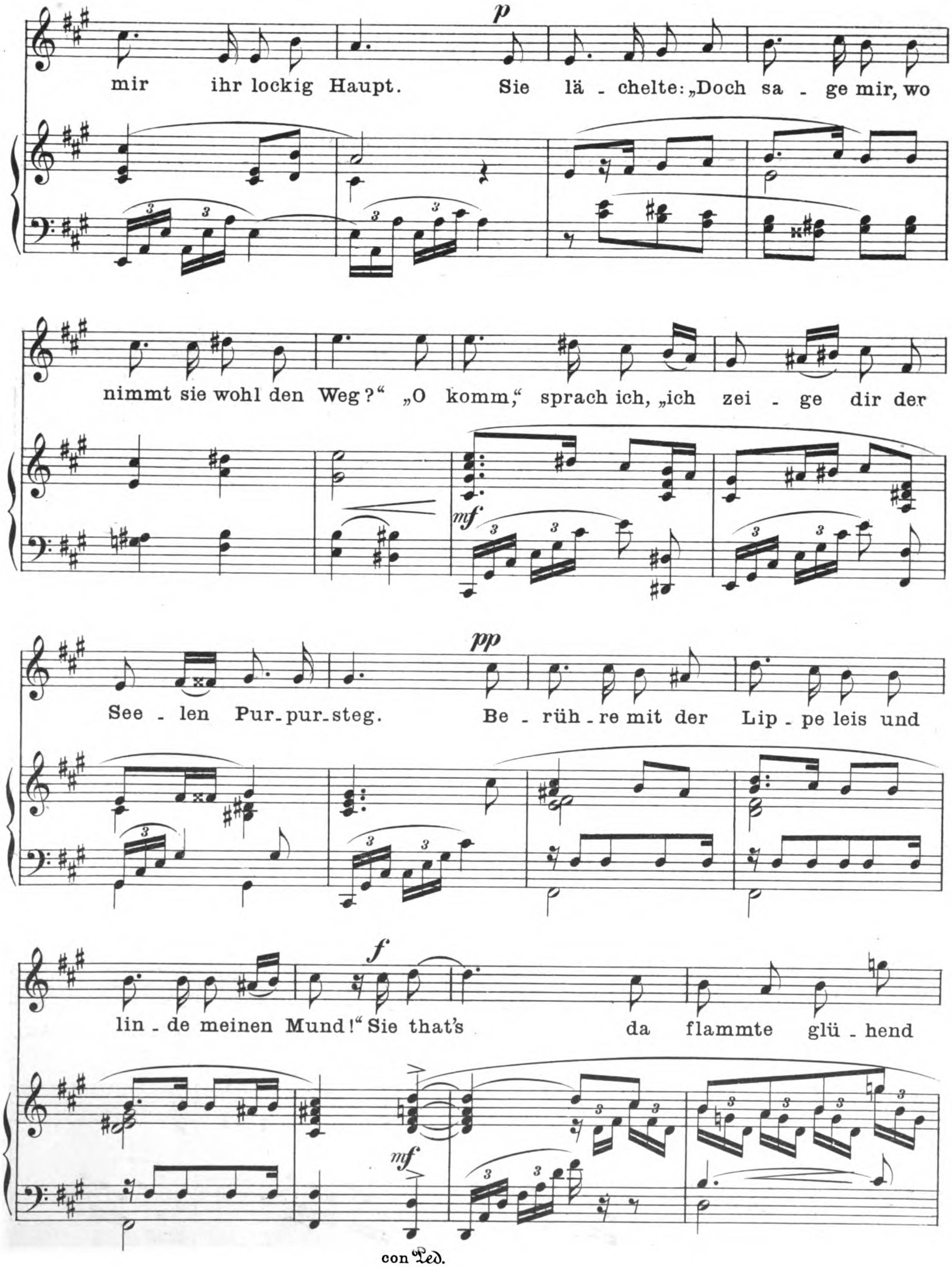
O gieb die Seele mir zurück.
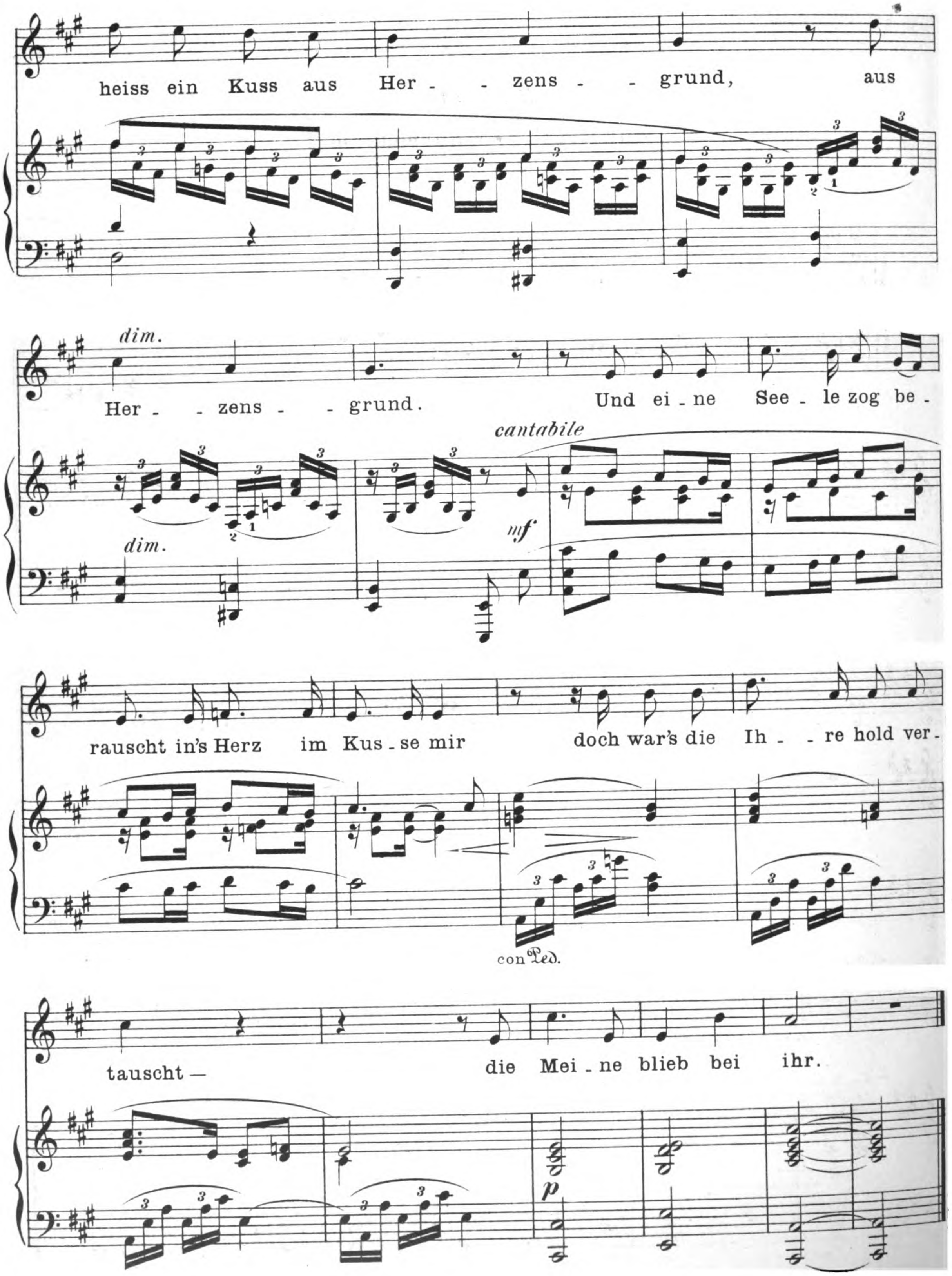
(Robert Hamerling.)

Ignaz Brüll, Op. 78 № 3.

Andante con moto.
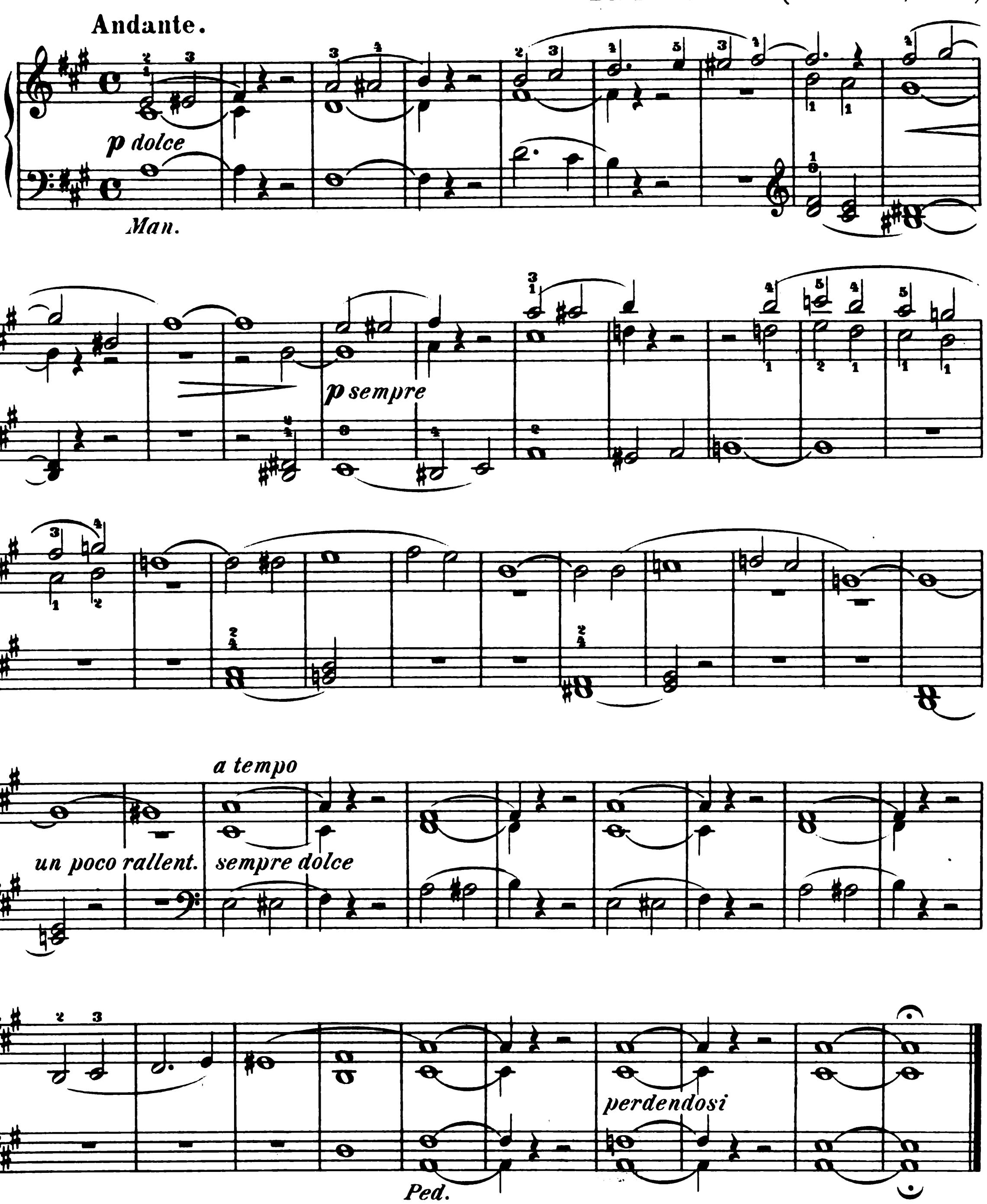



p
mir ihr lockig Haupt. Sie lä - chelte: „Doch sa - ge mir, wo
nimmt sie wohl den Weg?“ „O komm,“ sprach ich, „ich zei - ge dir der
mf
pp
See - len Pur-pur-steg. Be - rüh - re mit der Lip - pe leis und
f
lin - de meinen Mund!“ Sie that's da flammte glü - hend
mf
con Ped.


heiss ein Kuss aus Her - - zens - - grund, aus
dim.
Her - - zens - - grund.
Und ei - ne See - le zog be -
cantabile
mf
dim.
rauscht in's Herz im Kus - se mir
doch war's die Ih - - re hold ver -
con Ped.
tauscht —
die Mei - ne blieb bei ihr.
p

Gebet.

Für Orgel oder Harmonium.

Dr. Franz Liszt (25. Oct. 1879, Rom.+)
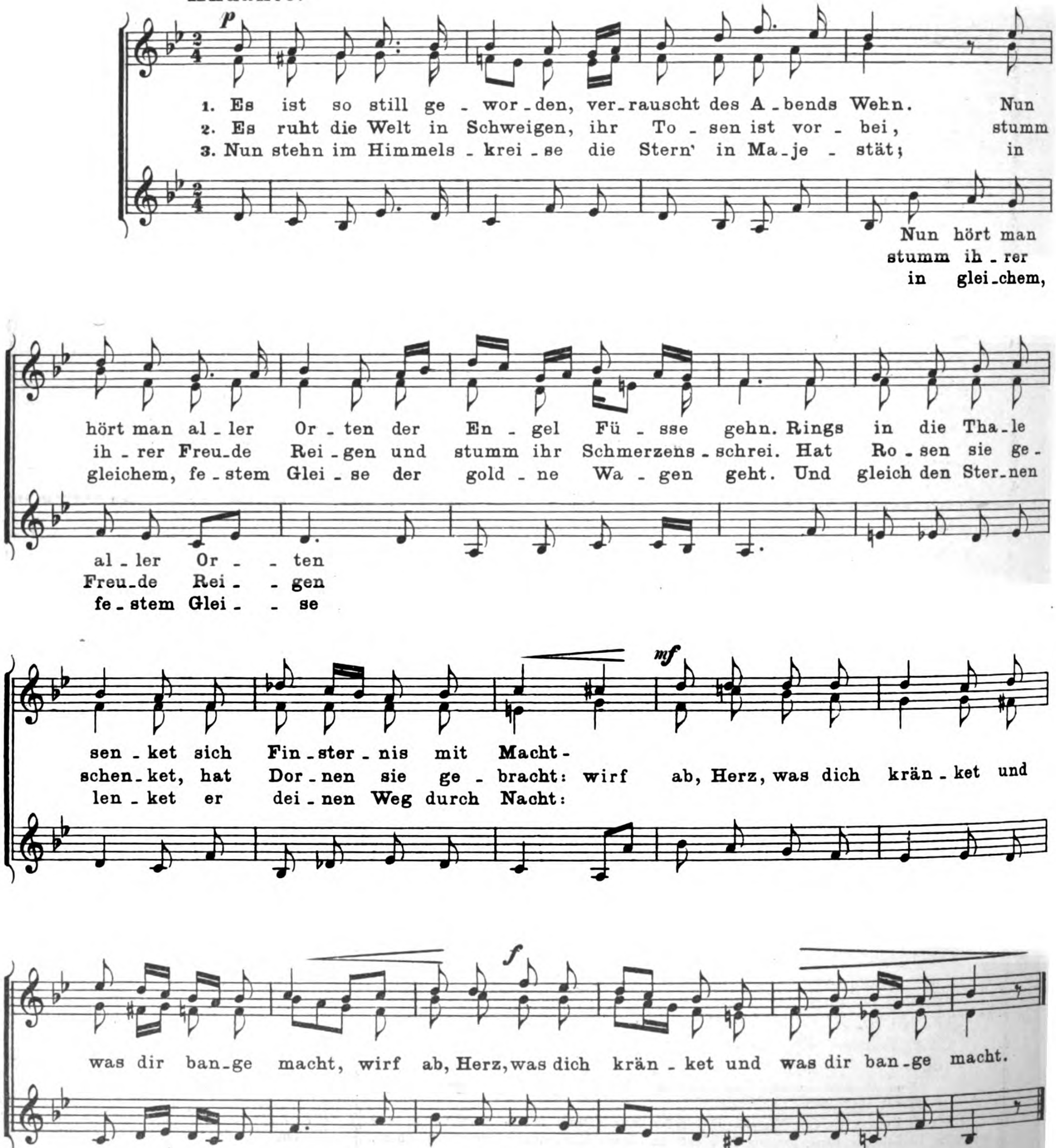


+) „An A.W. Gottschalg". Aus Gottschalg, Historisches Album. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.

Ein geistlich Abendlied.

Für 3 Frauen- oder Knabenstimmen.

Ged. v. Gottfried Kinkel.
Komp. v. Richard Bosse.

Andante.



Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
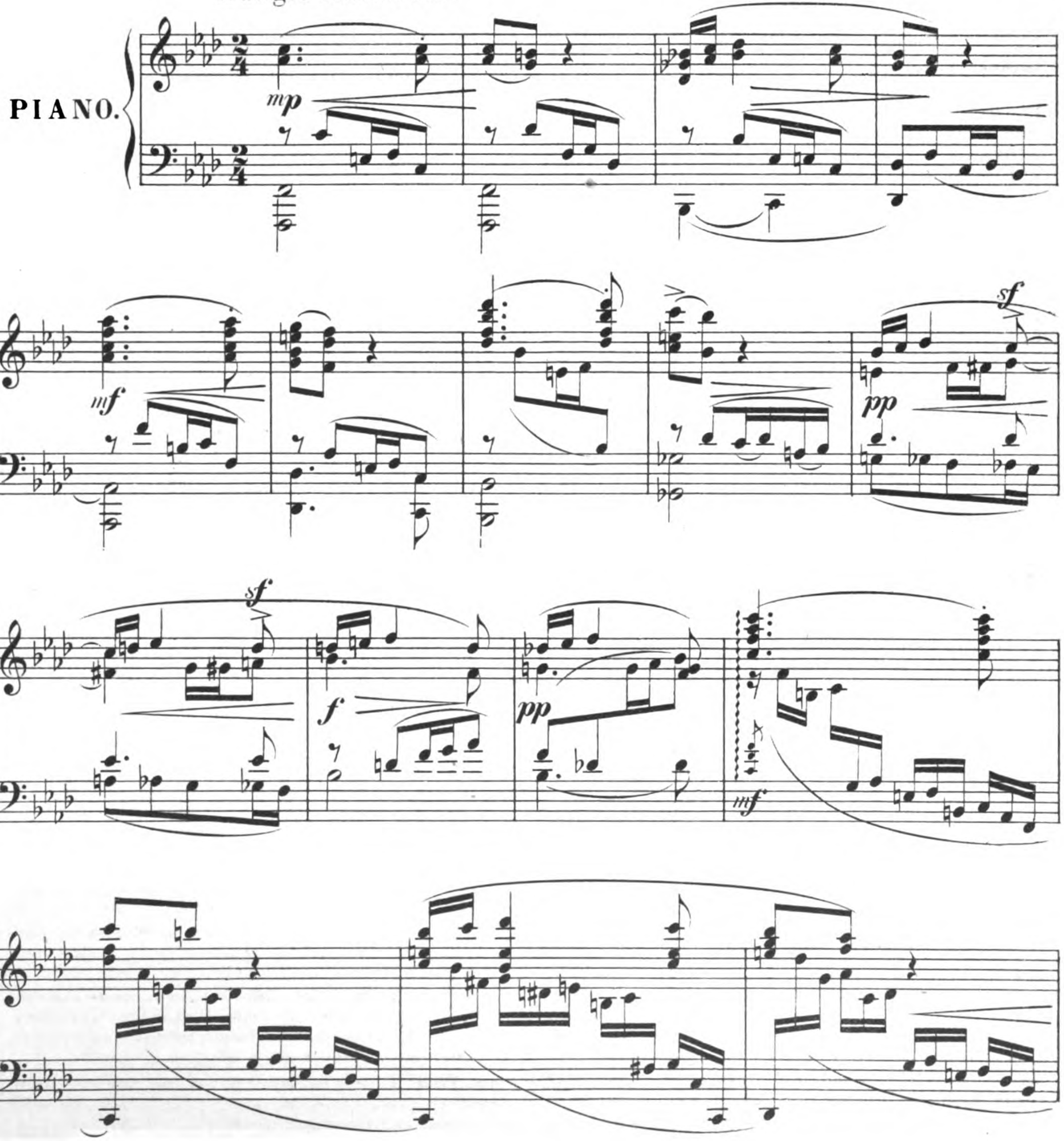
Elegie.
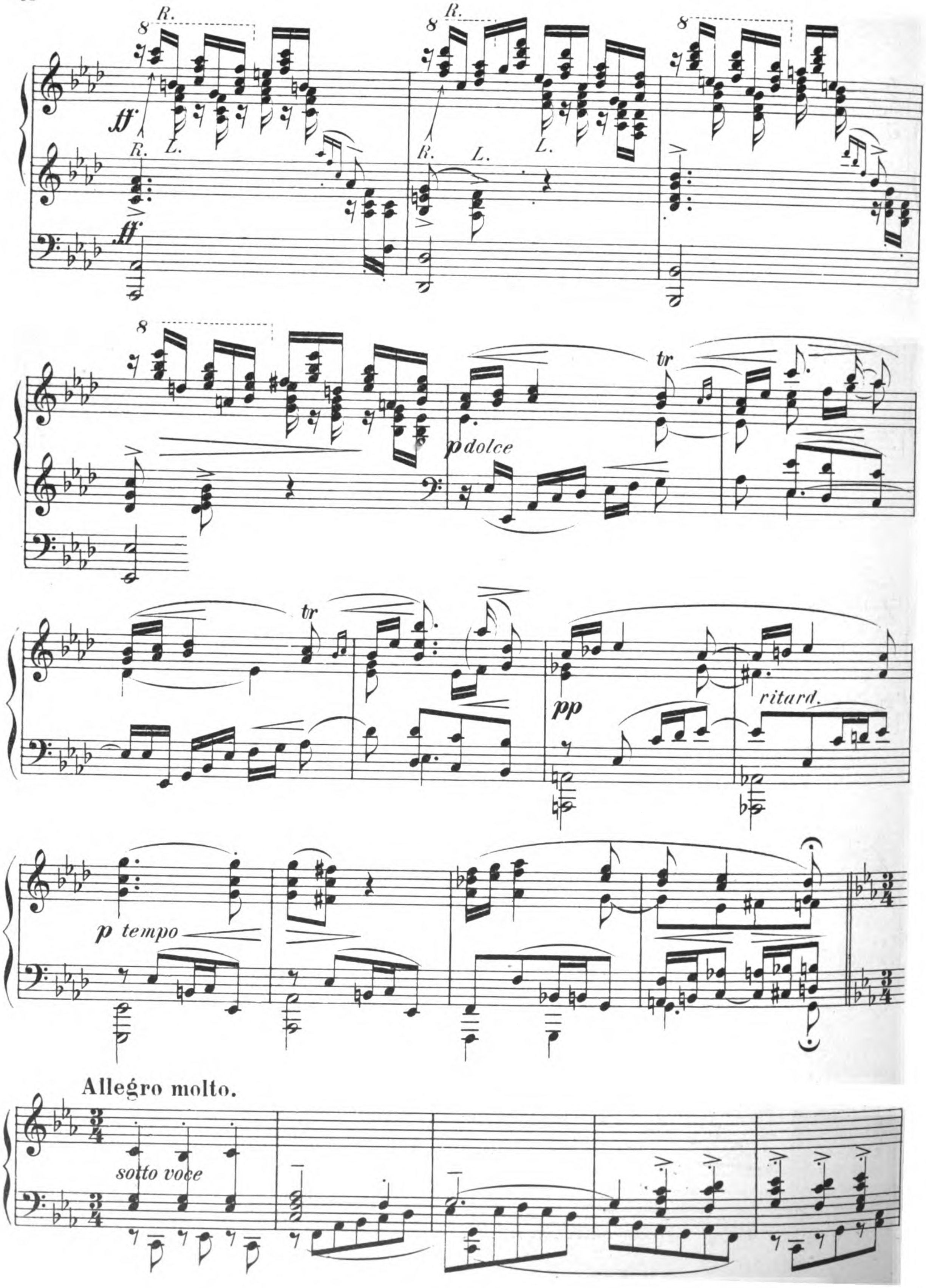
Frau Oberpräsidialrath zur Nedden verehrungsvoll zugeeignet.
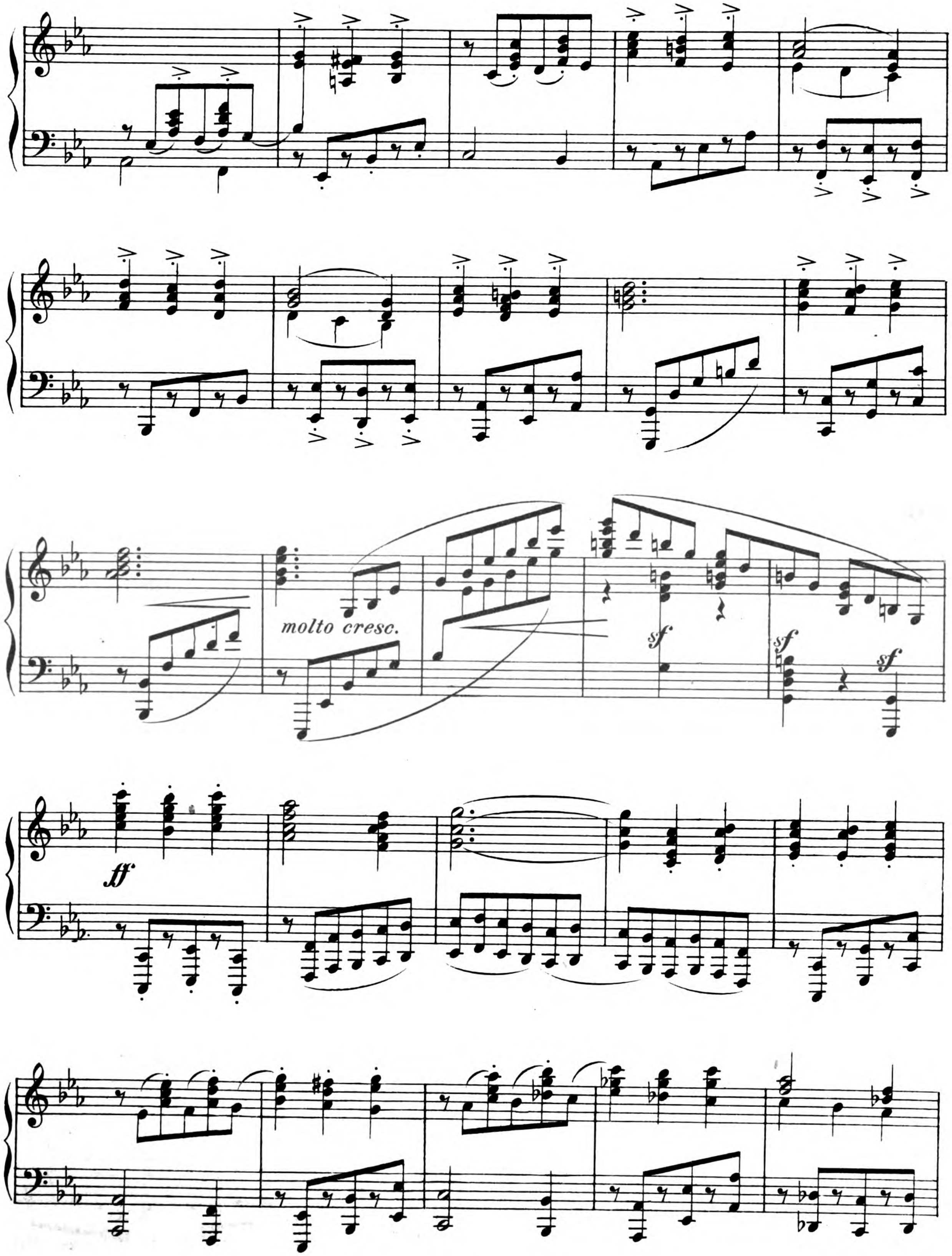
Konrad Heubner, Op. 10.
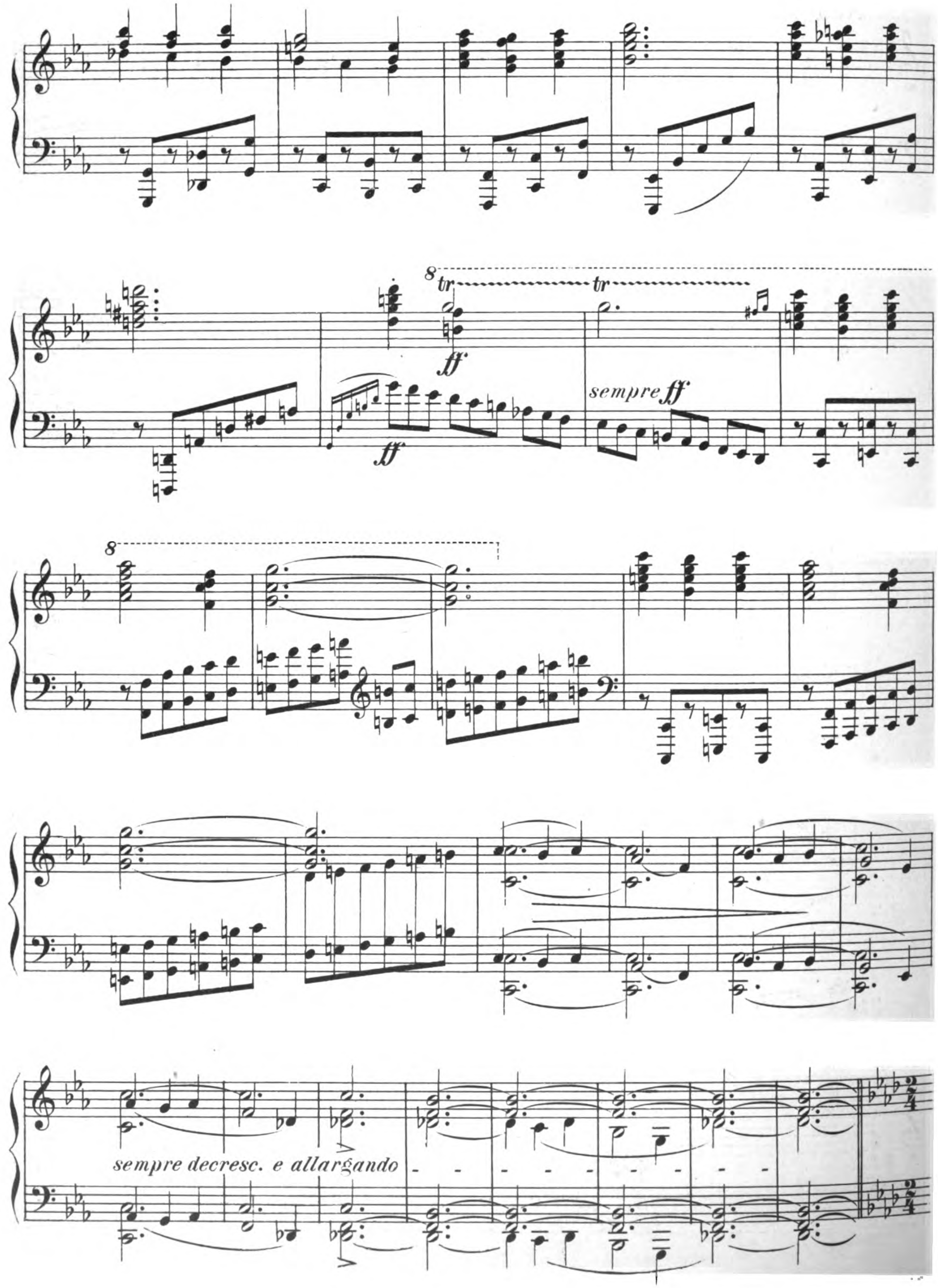
Adagio sostenuto.

PIANO.
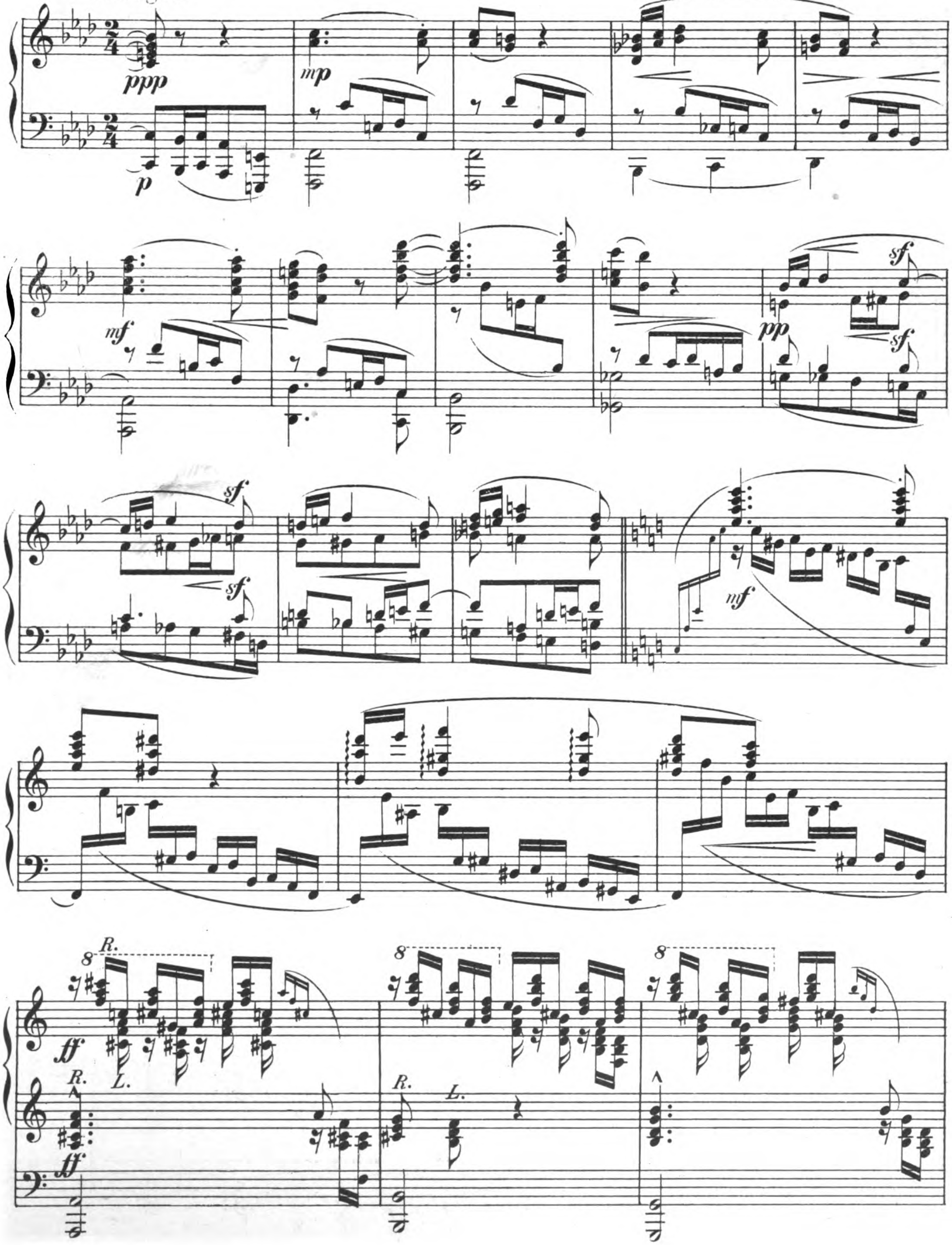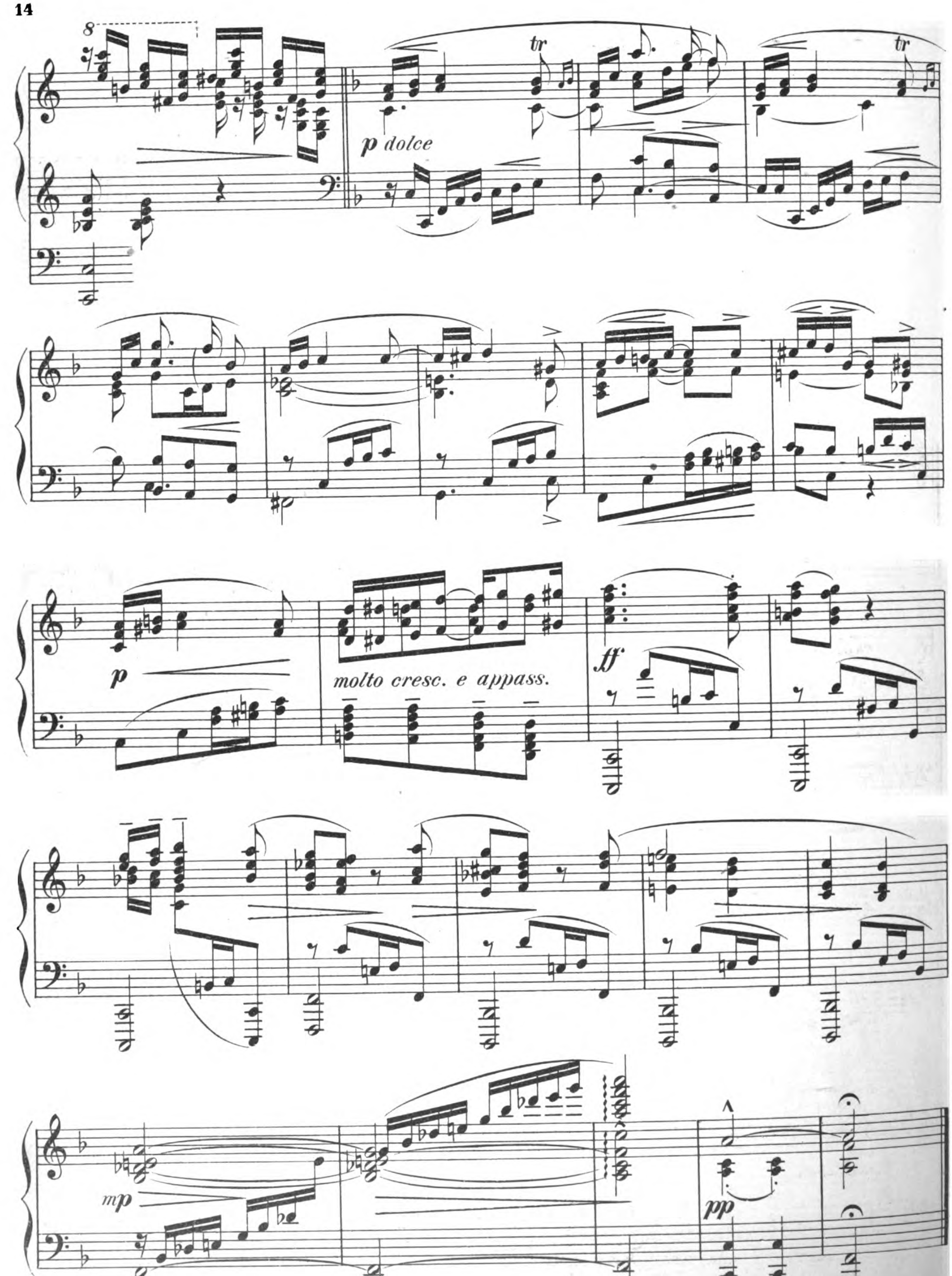



R.
L.
ff
p dolce
tr
pp
ritard.
p tempo
Allegro molto.
sotto voce


molto cresc.
sf
sf
sf
ff


ff
sempre ff
ff
sempre decresc. e allargando

Adagio.
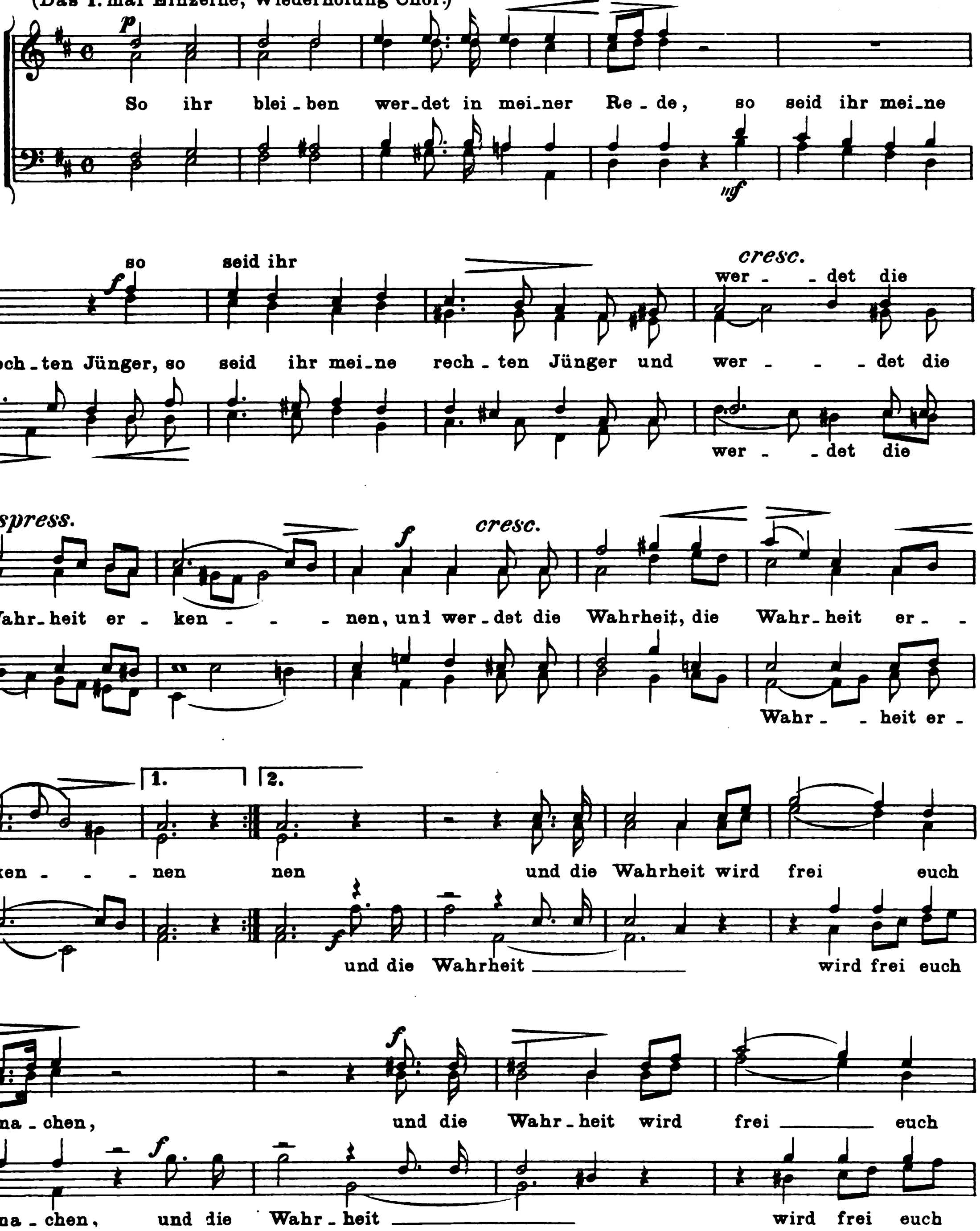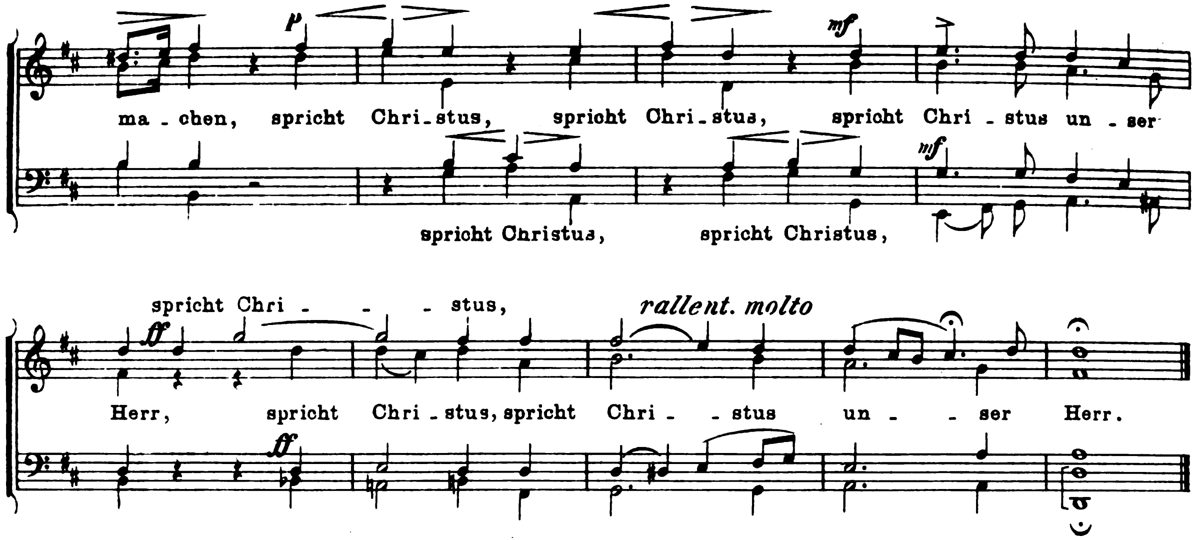



8
tr
p dolce
p
molto cresc. e appass.
ff
mp
pp

Religiöser Gesang
für vier Männerstimmen.

Componiert und
der Conzertvereinigung des Königl. Dom-Chors
zu Berlin freundschaftlichst zugeeignet von
Gustav Demnitz (Schweidnitz) Op. 16.

Mässig u. sehr getragen.
(Das 1. mal Einzelne, Wiederholung Chor.)
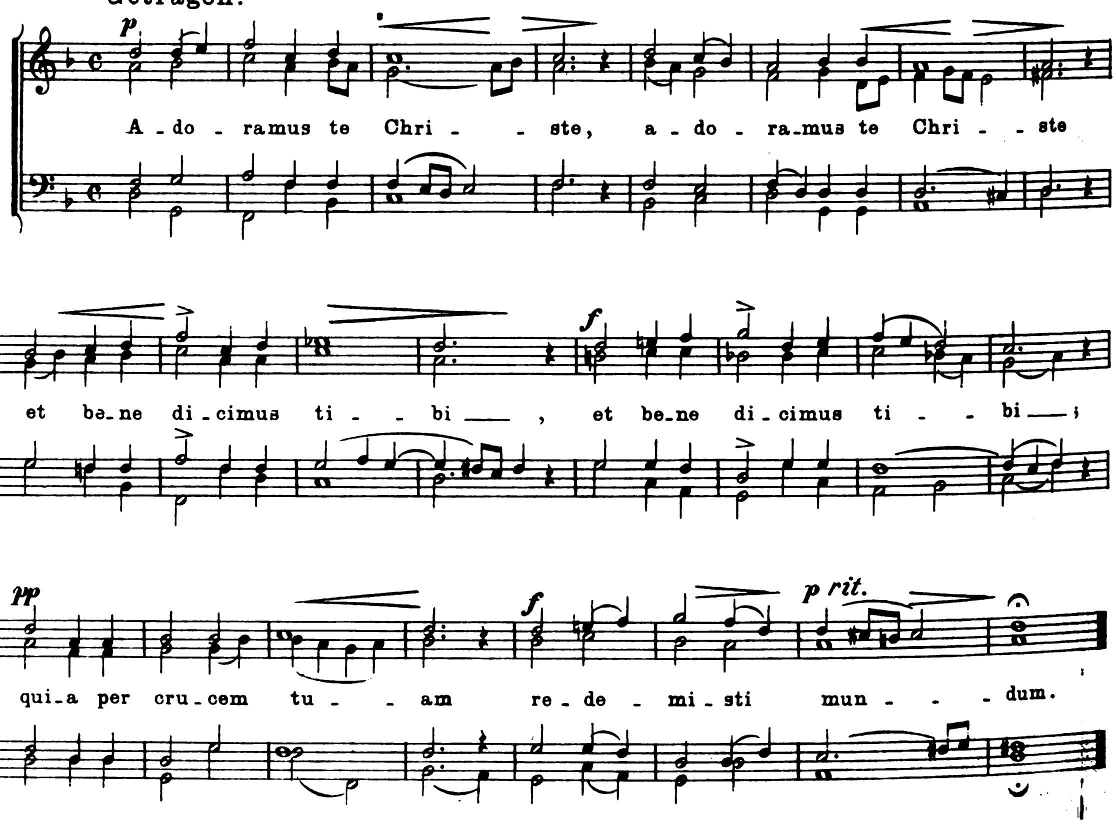




Adoramus.

Für vierstimmigen Männerchor.

C. F. Mutter.

Getragen.
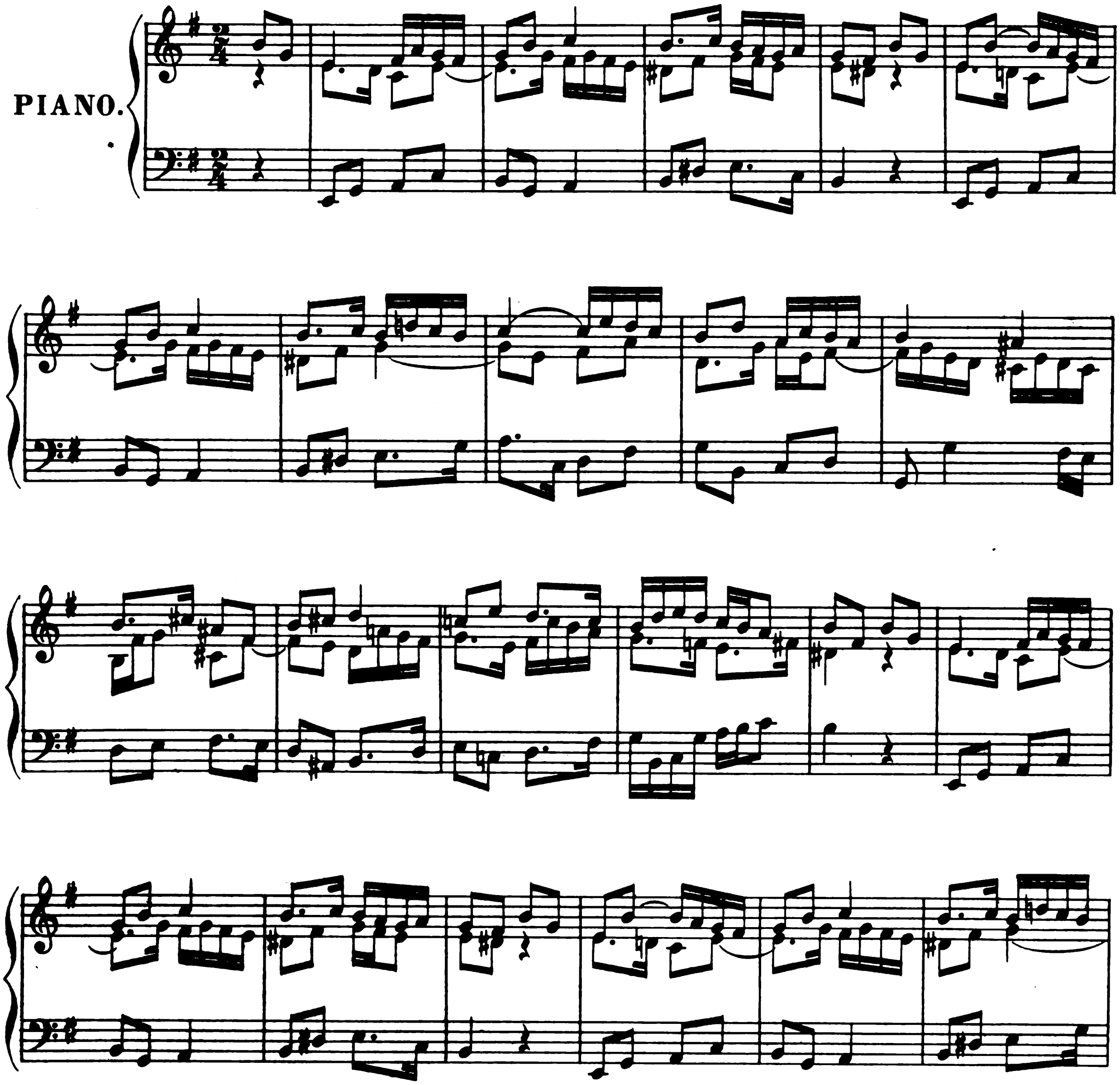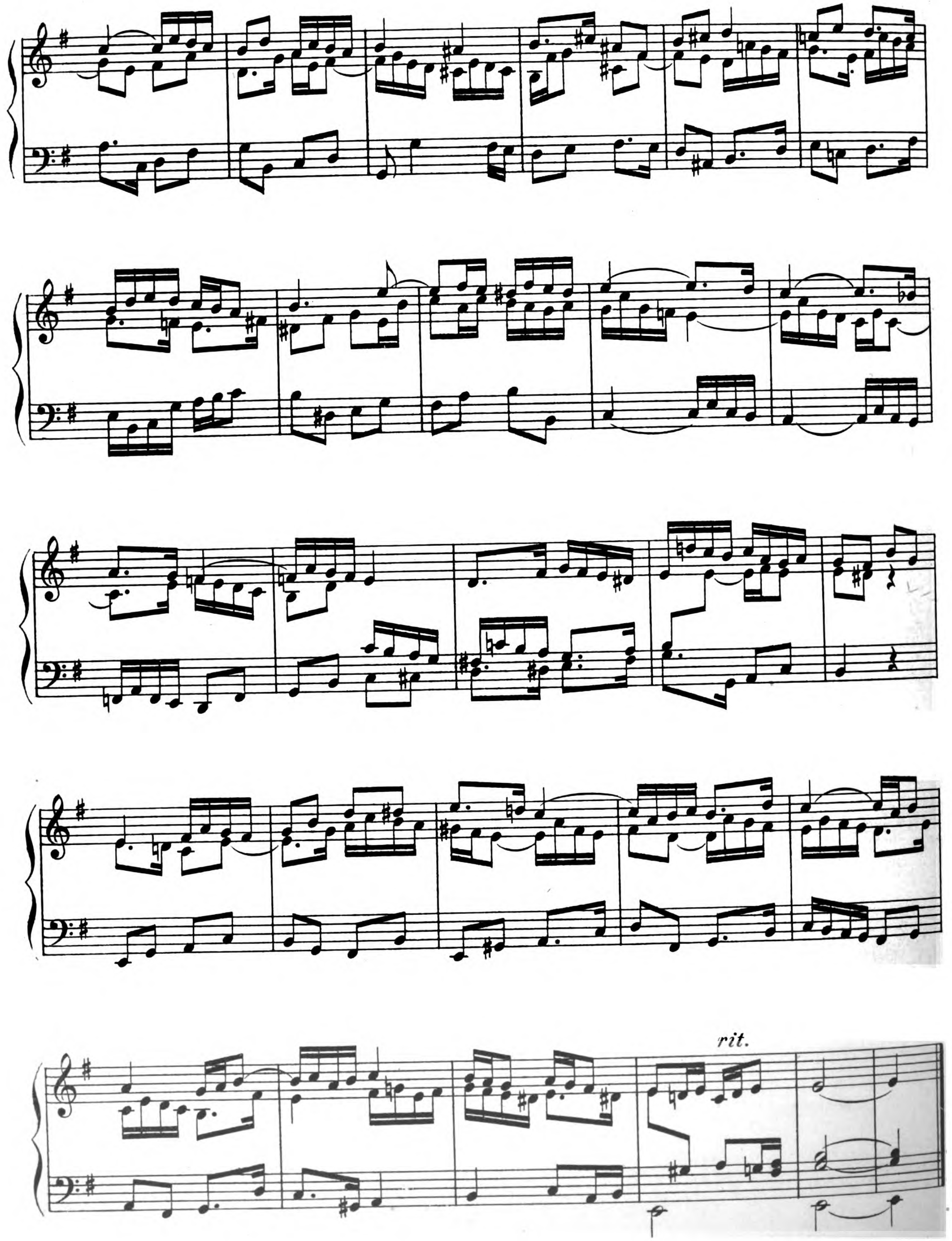


Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Gavotte.

Friedr. Riegel - München.
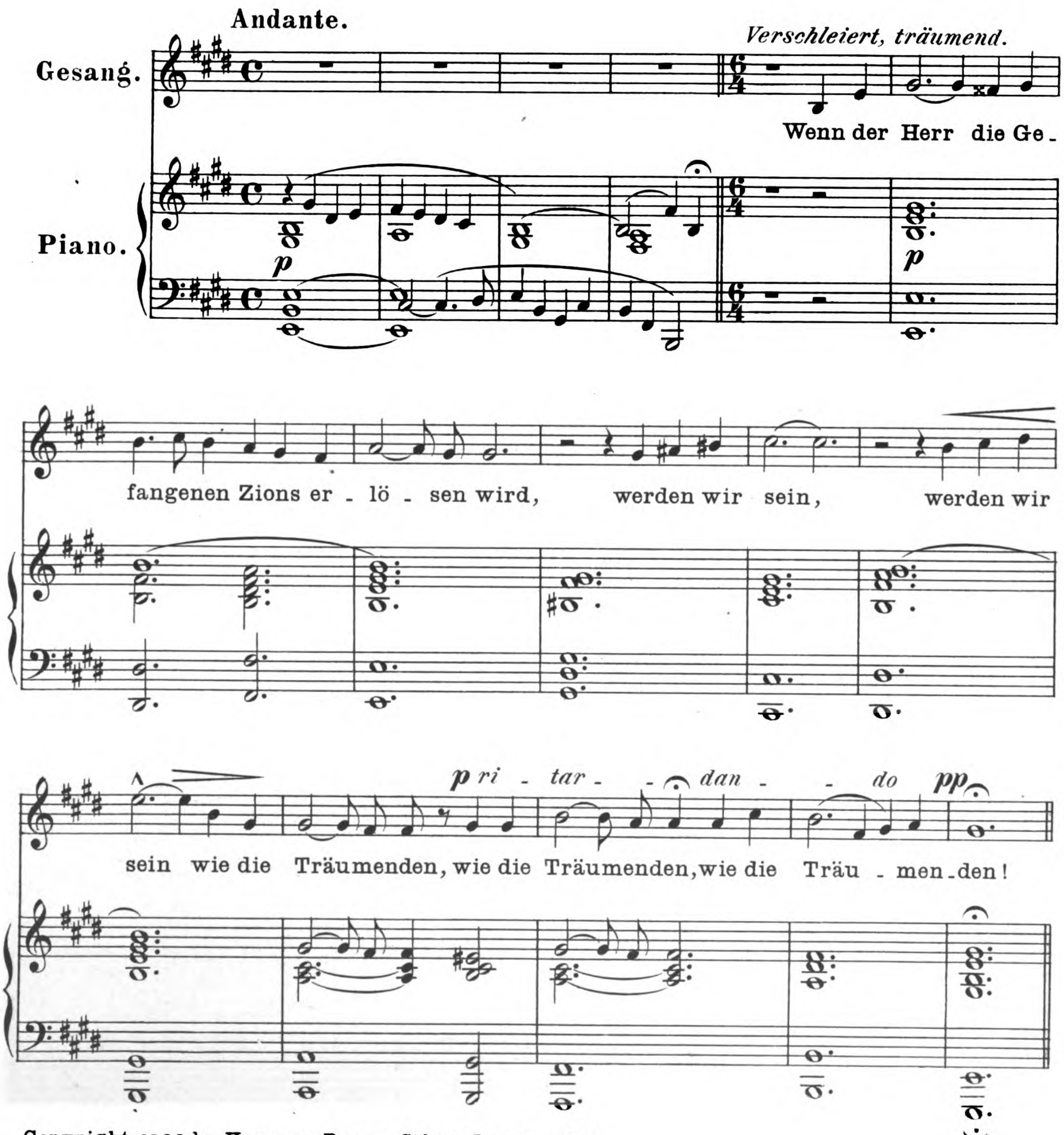
In sehr gemässigtem Tempo.
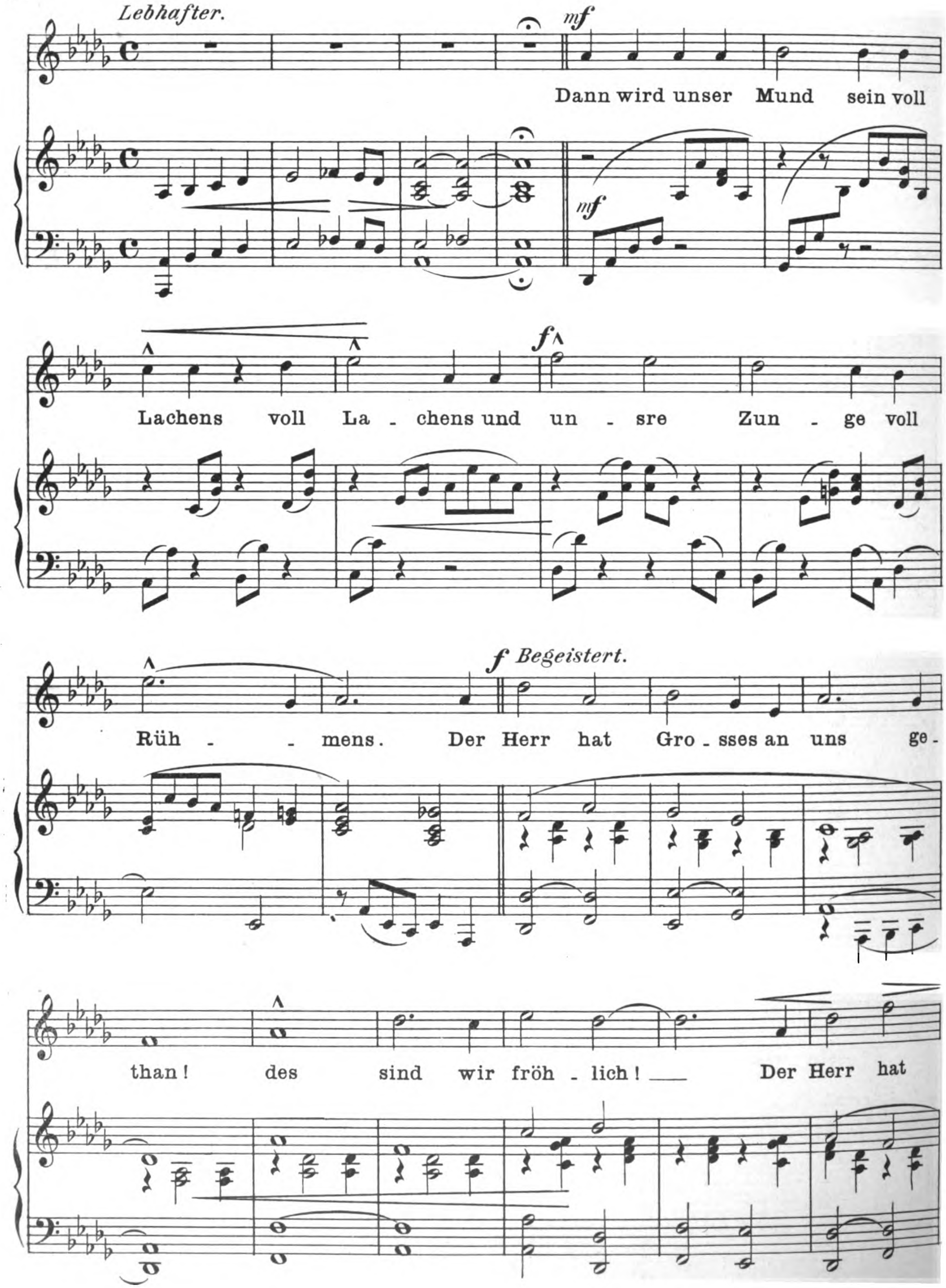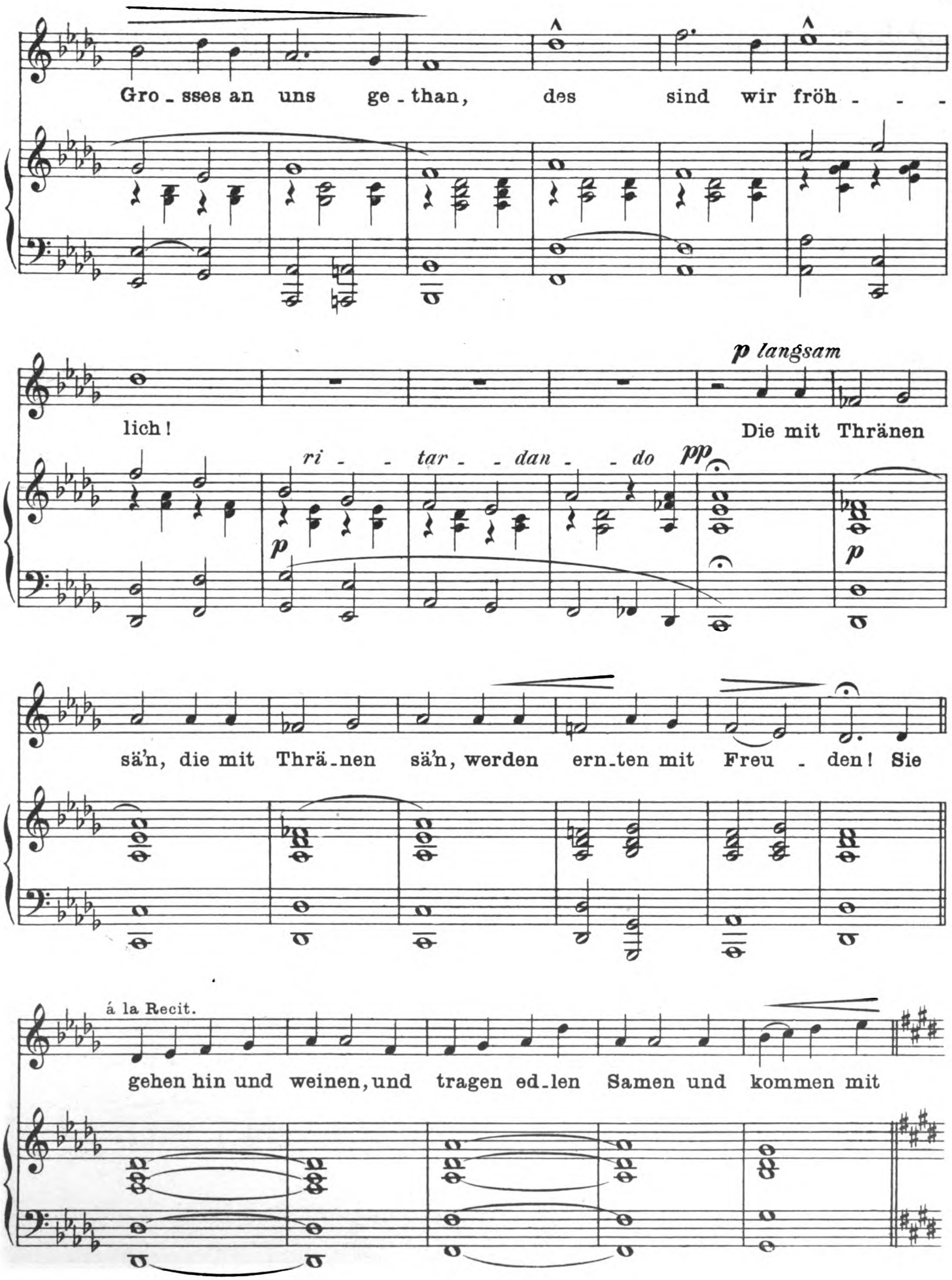



rit.
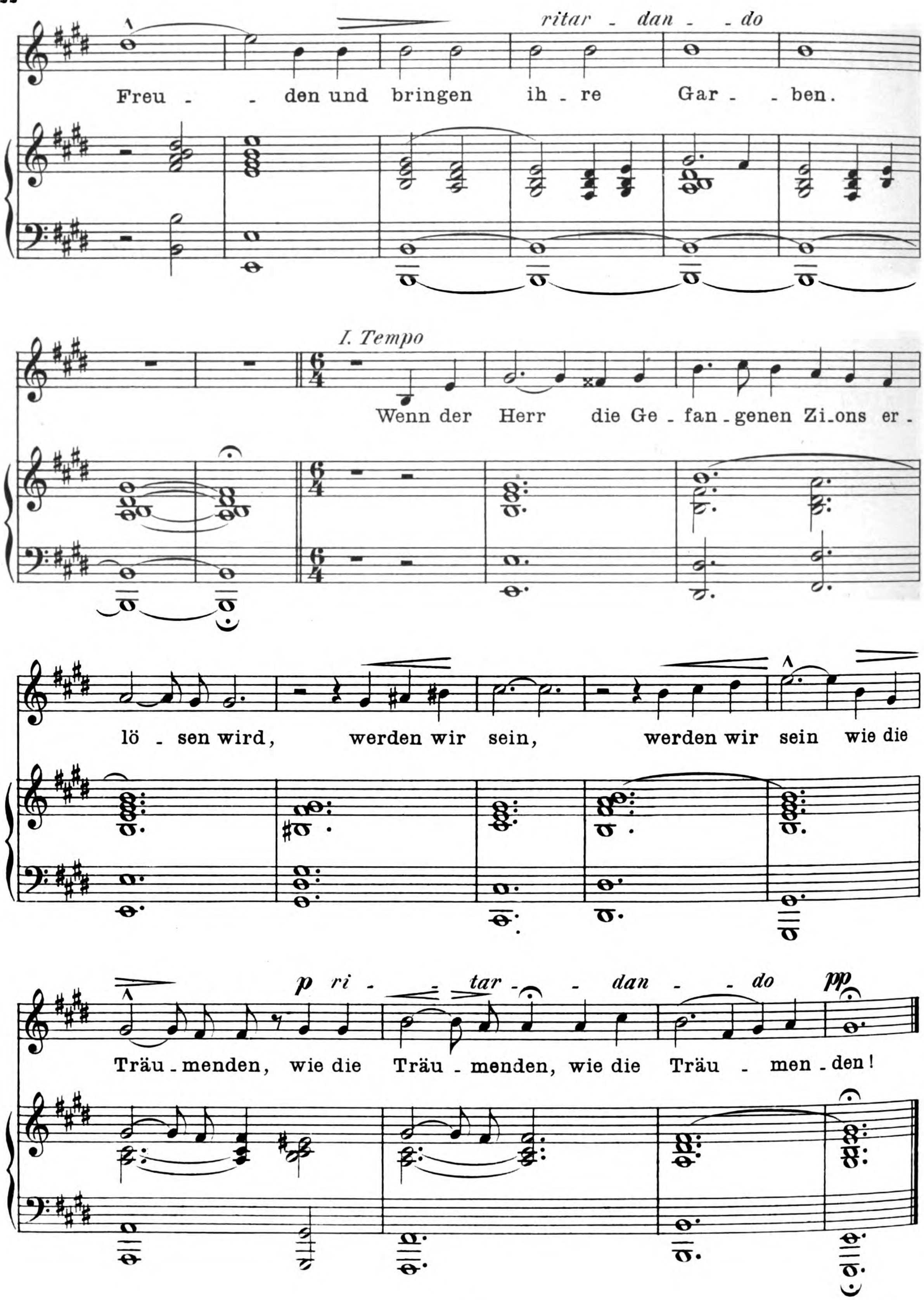
Psalm 126.

M. Prellwitz.




Lebhafter.
mf
Dann wird unser Mund sein voll
mf
Lachens voll La - chens und un - sre Zun - ge voll
f
Rüh - - mens. Der Herr hat Gro - sses an uns ge -
f Begeistert.
than! des sind wir fröh - lich! ___ Der Herr hat
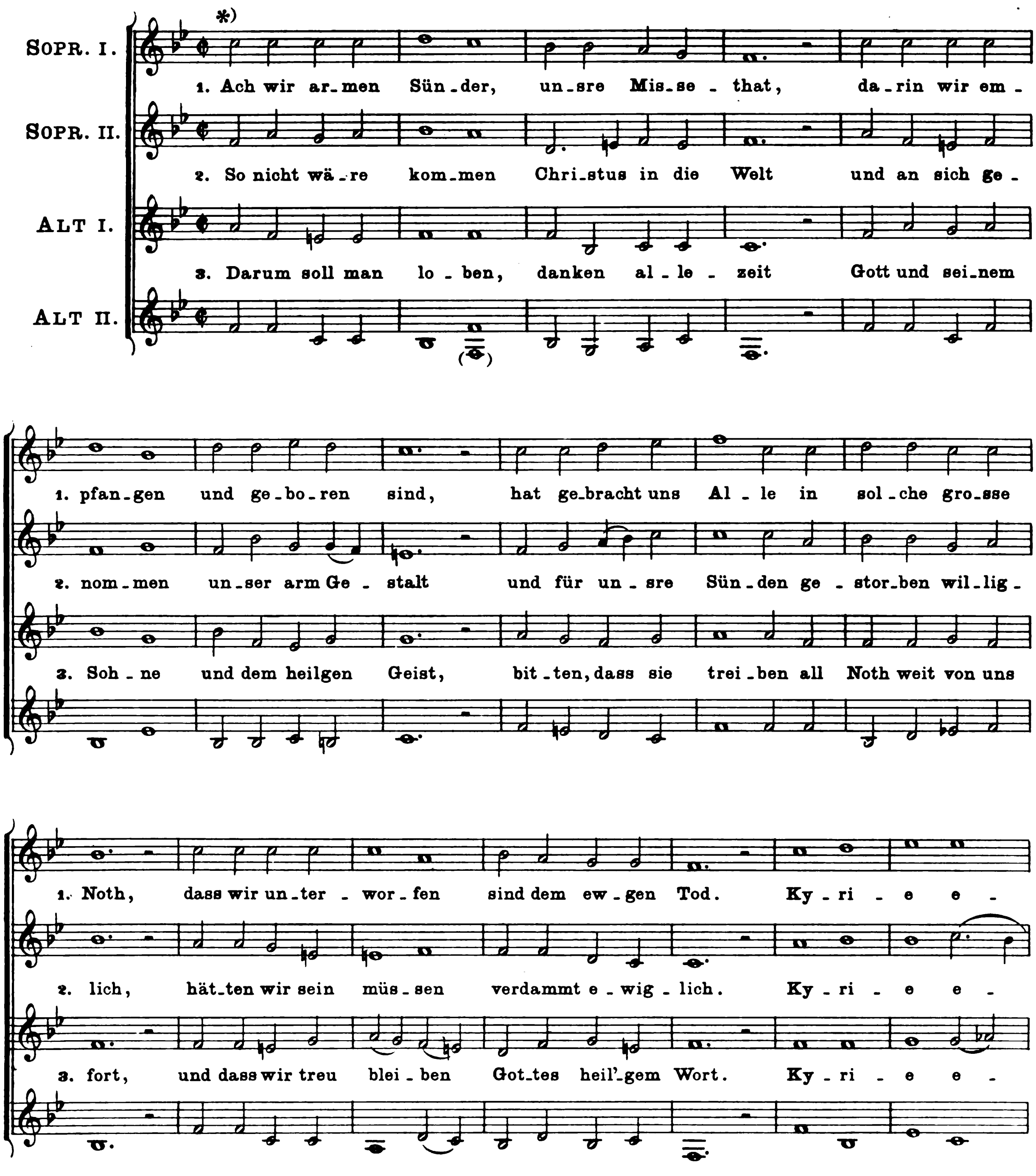

Grosses an uns gethan, des sind wir fröh - - -
lich!
p langsam
Die mit Thränen
ri - tar - dan - do
pp
p
p
sä'n, die mit Thrä-nen sä'n, werden ern-ten mit Freu - den! Sie
á la Recit.
gehen hin und weinen, und tragen ed-len Samen und kommen mit


ritar - dan - do
Freu - den und bringen ih - re Gar - ben.
I. Tempo
Wenn der Herr die Ge - fan - genen Zi - ons er -
lö - sen wird, werden wir sein, werden wir sein wie die
p ri - tar - dan - do pp
Träu - menden, wie die Träu - menden, wie die Träu - men - den!

Laus tibi Christe.

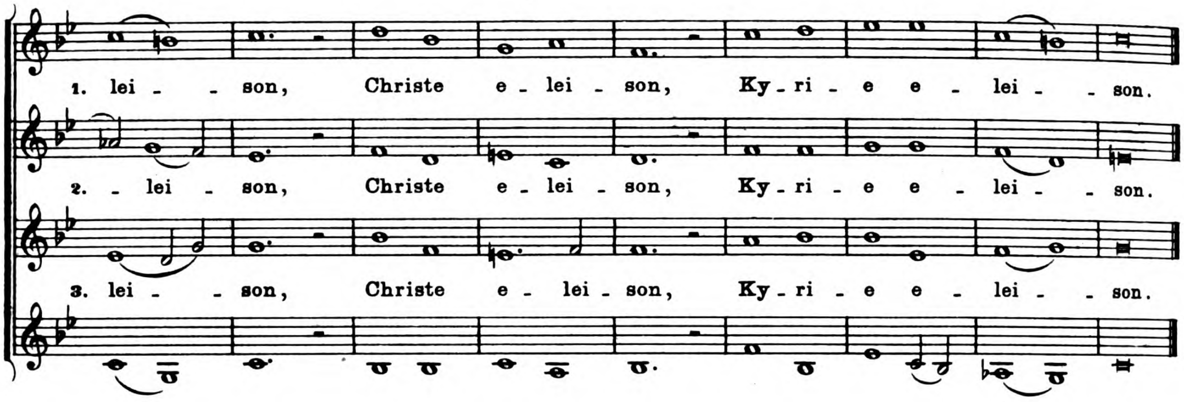
Altkirchlicher Passionsgesang.

Melodie aus dem 15. Jahrh.
Tonsatz v. Fr. Riegel - München.



*) Für Frauenchor um einen halben, für Männerchor um einen ganzen Ton höher zu singen.
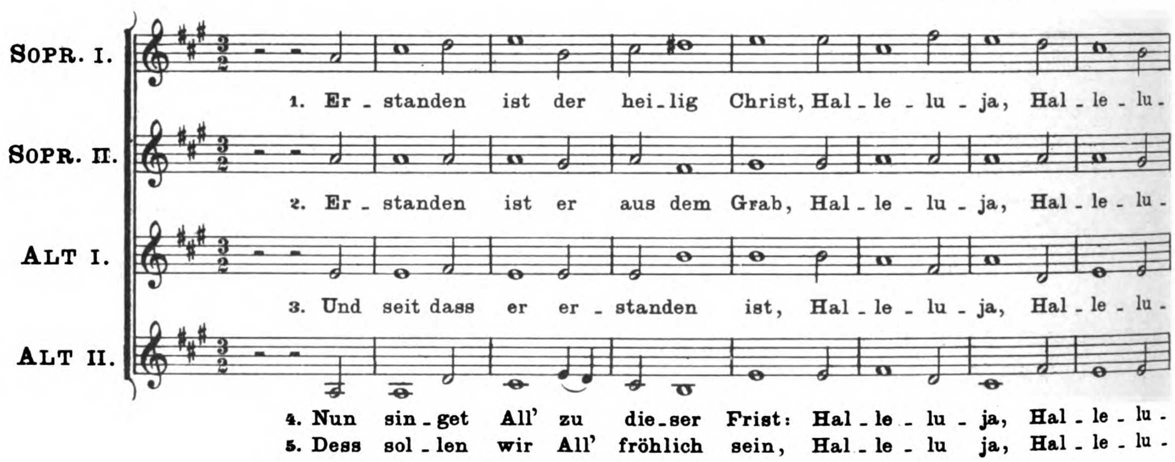
Vergl. des Verfassers „Hymnodia." Festgesänge aus dem 16. und 17. Jahrhundert durch das ganze Kirchenjahr. Für Frauen- oder Männerchöre. 50 Nummern. 64 Seiten. Preis 1 M, 50 Pf.
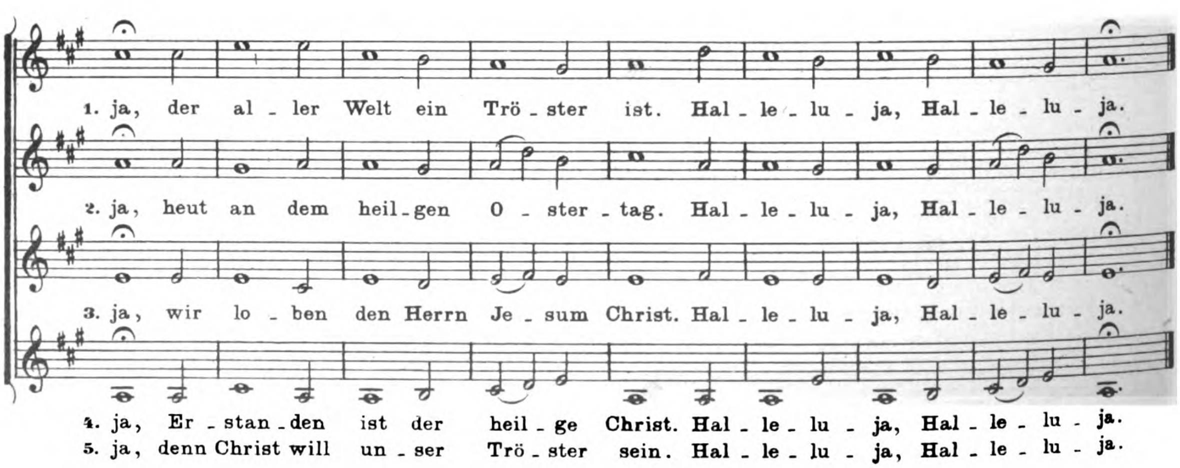


Surrexit Christus hodie.

Ostergesang aus dem 15. Jahrh.

Melodie v. Barth. Gesius 1601.
Tonsatz v. Fr. Riegel - München.
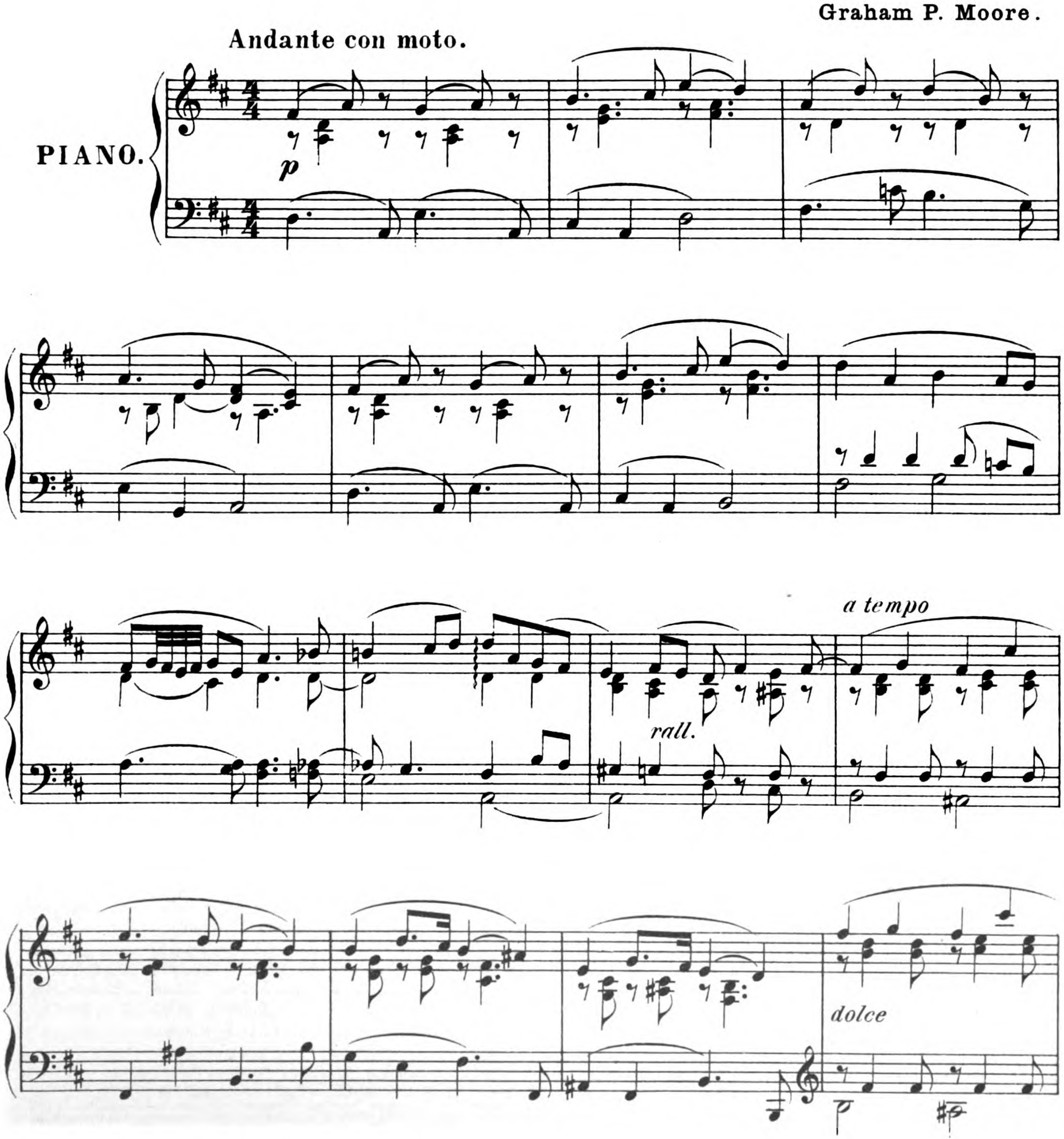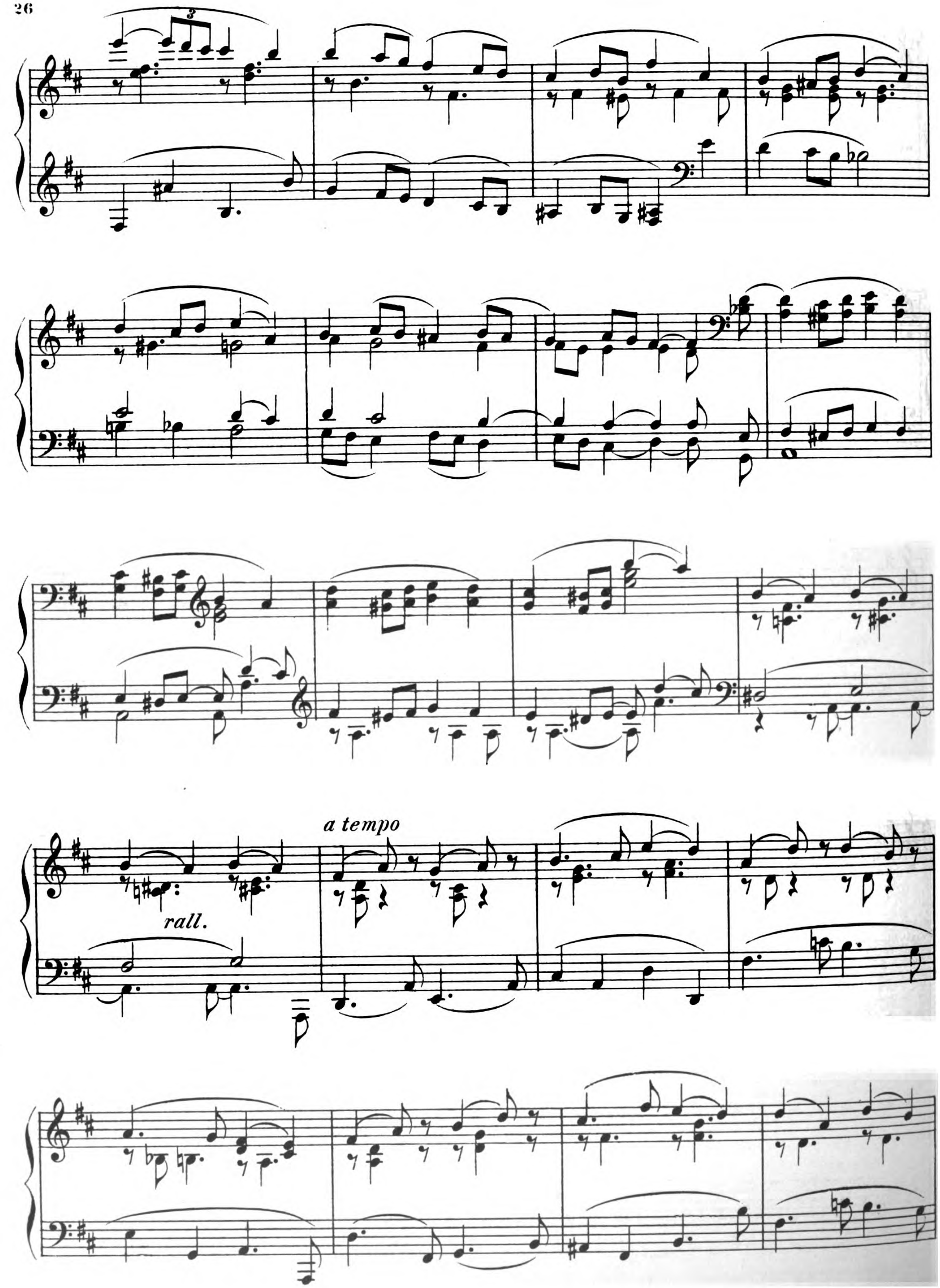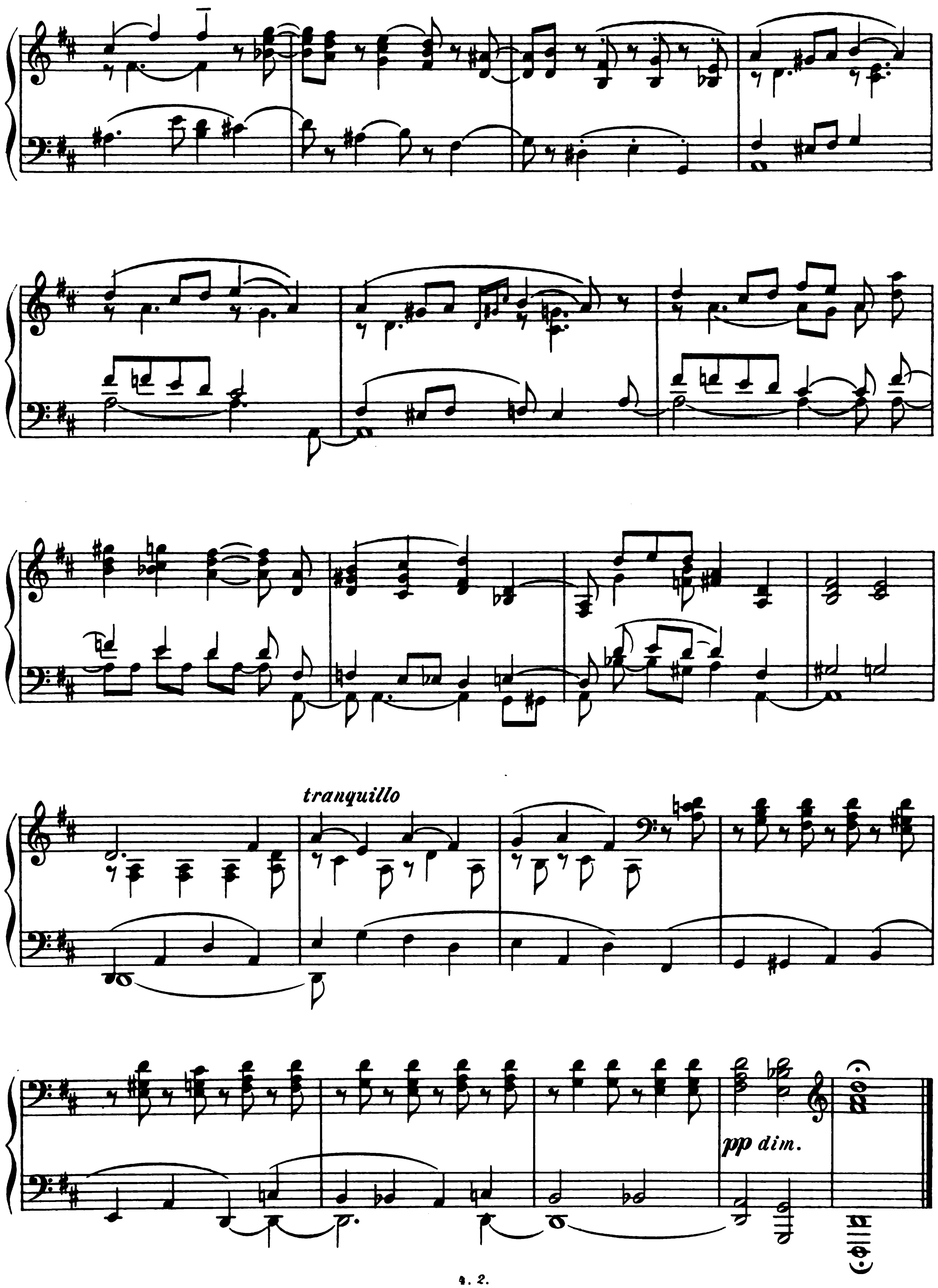




Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Vlämisches Wiegenlied.

Graham P. Moore.
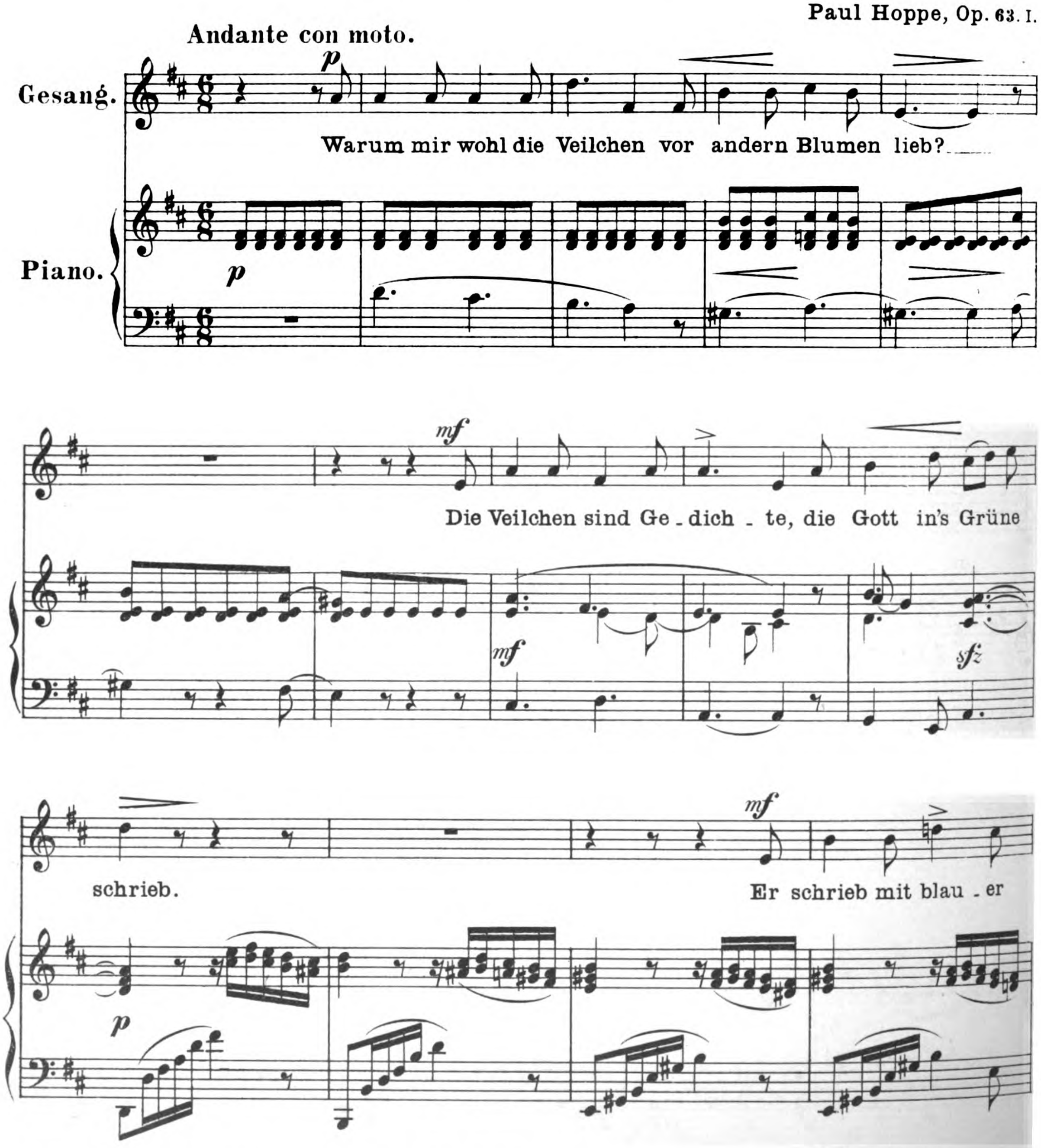



rall.
a tempo
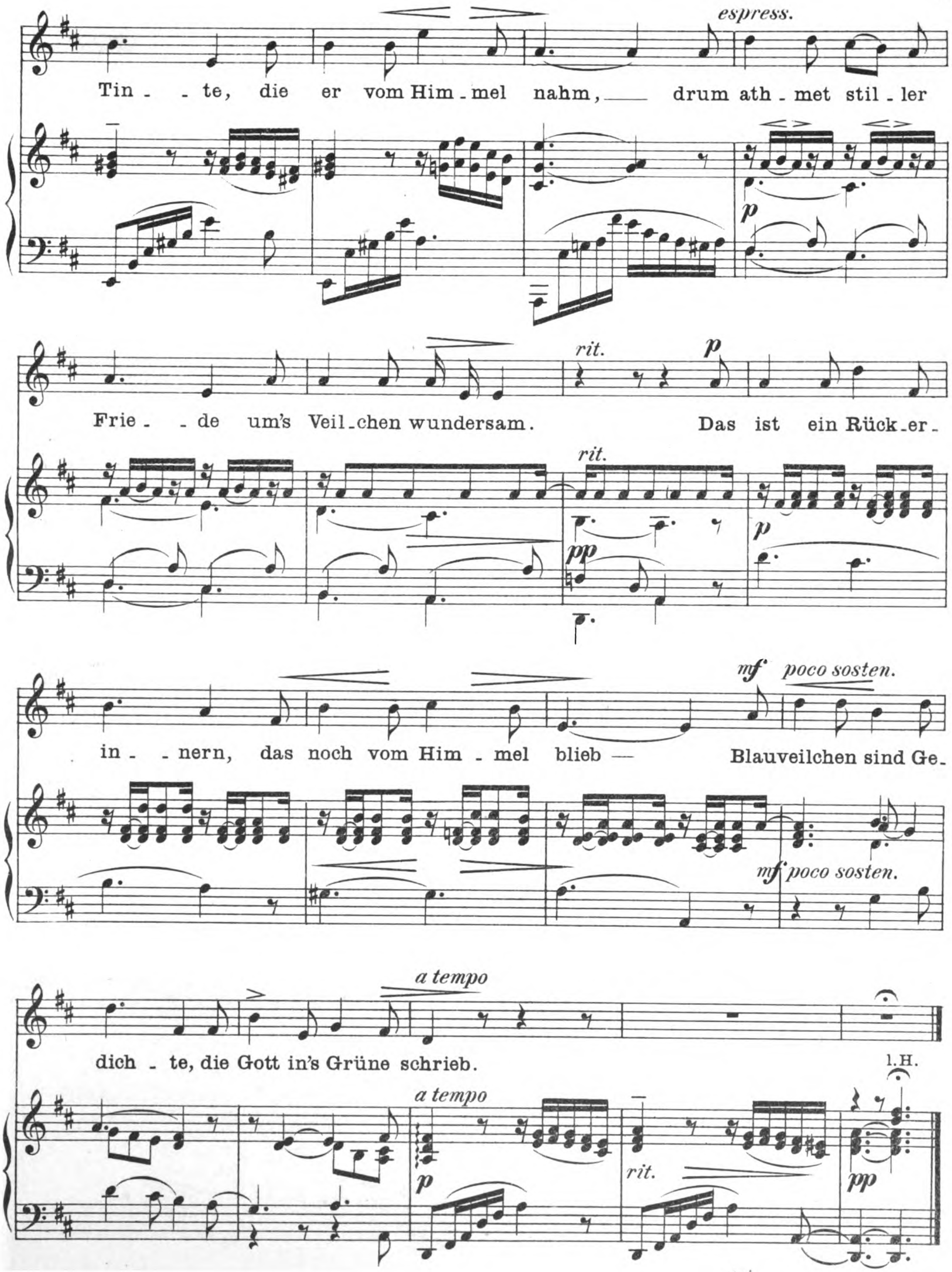

tranquillo
pp dim.

Blauveilchen.

(Dichtung von Victor Feldegg.)

Paul Hoppe, Op. 63. I.
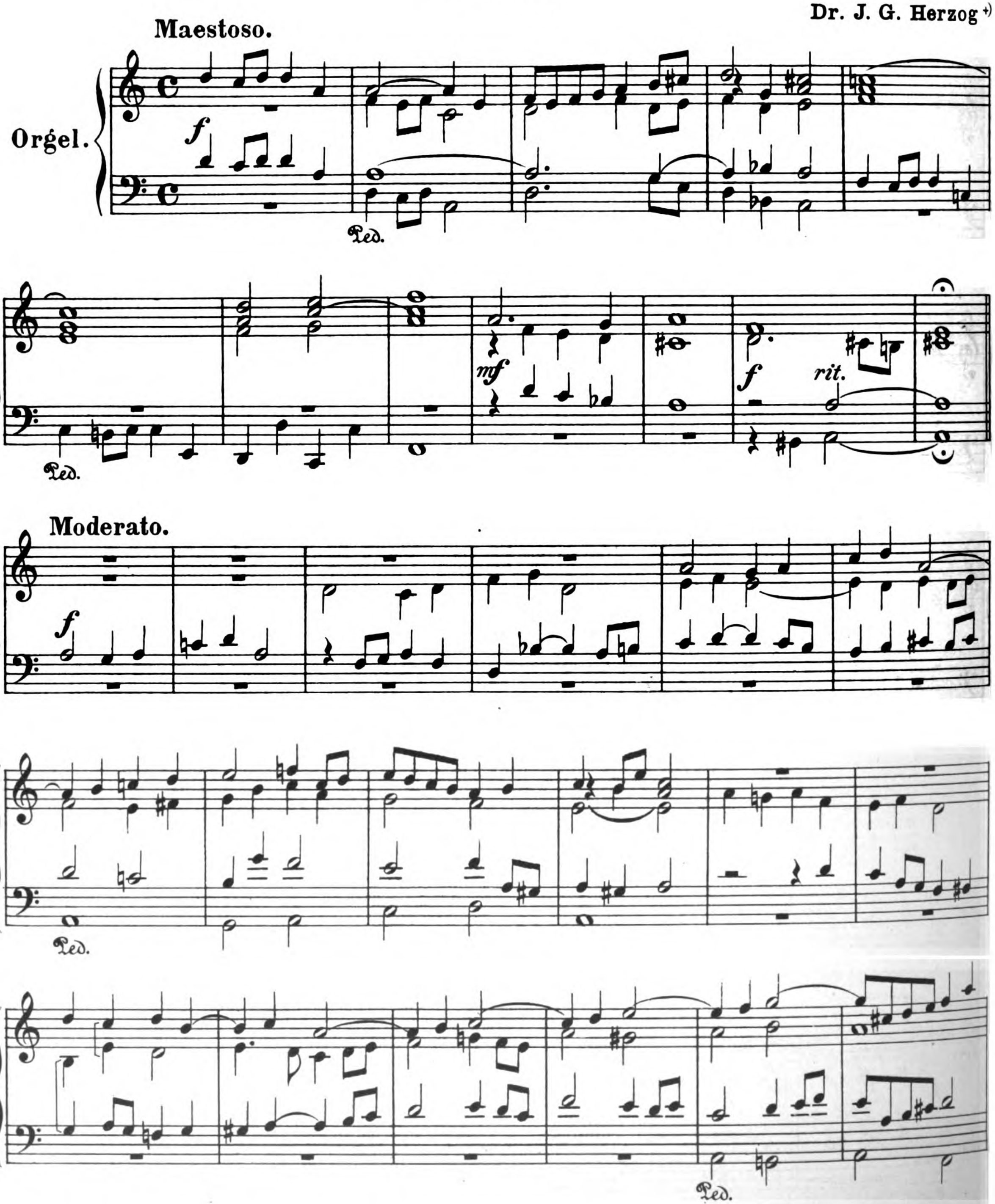



espress.
Tin - - te, die er vom Him - mel nahm, — drum ath - met stil - ler
p
rit.
p
Frie - - de um's Veil - chen wundersam. Das ist ein Rück - er -
rit.
pp
p
mf poco sosten.
in - - nern, das noch vom Him - mel blieb — Blauveilchen sind Ge -
mf poco sosten.
a tempo
dich - te, die Gott in's Grüne schrieb.
a tempo
p
rit.
l.H.
pp
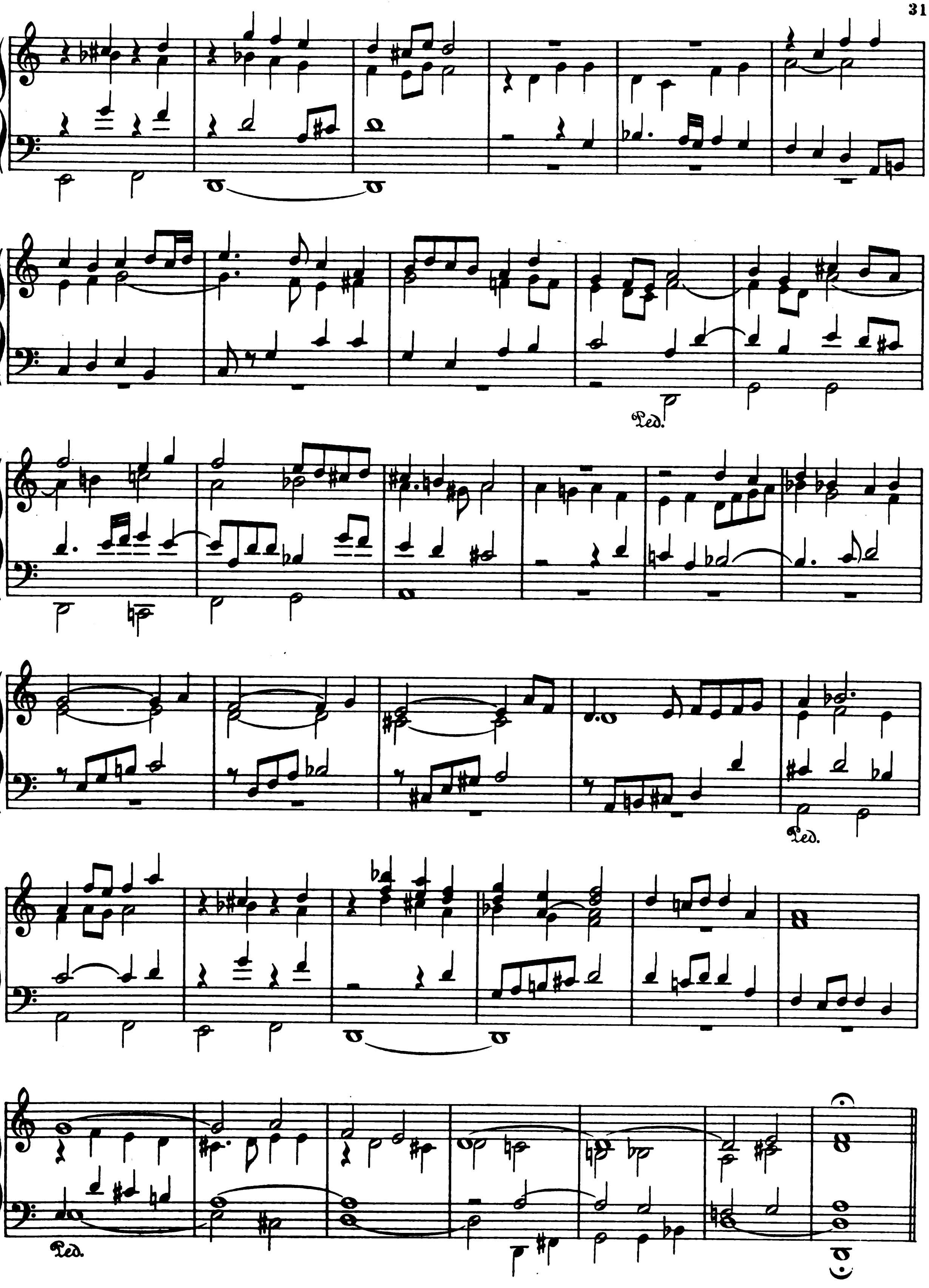
Festpräludium
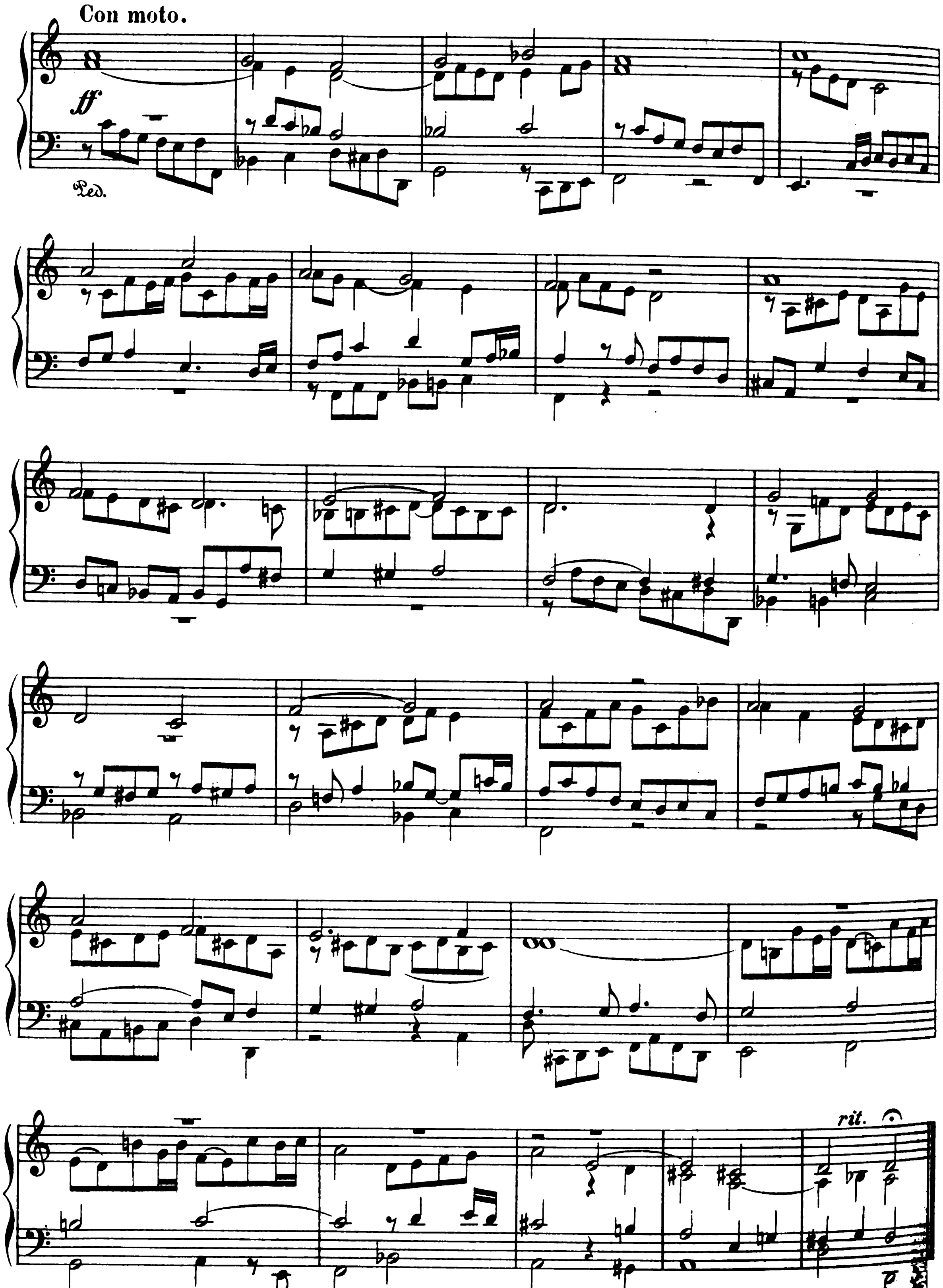
für Ostern.

Dr. J. G. Herzog [+)]



+) Aus „25 Orgelstücke im kirchlichen Stil" № 8. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.
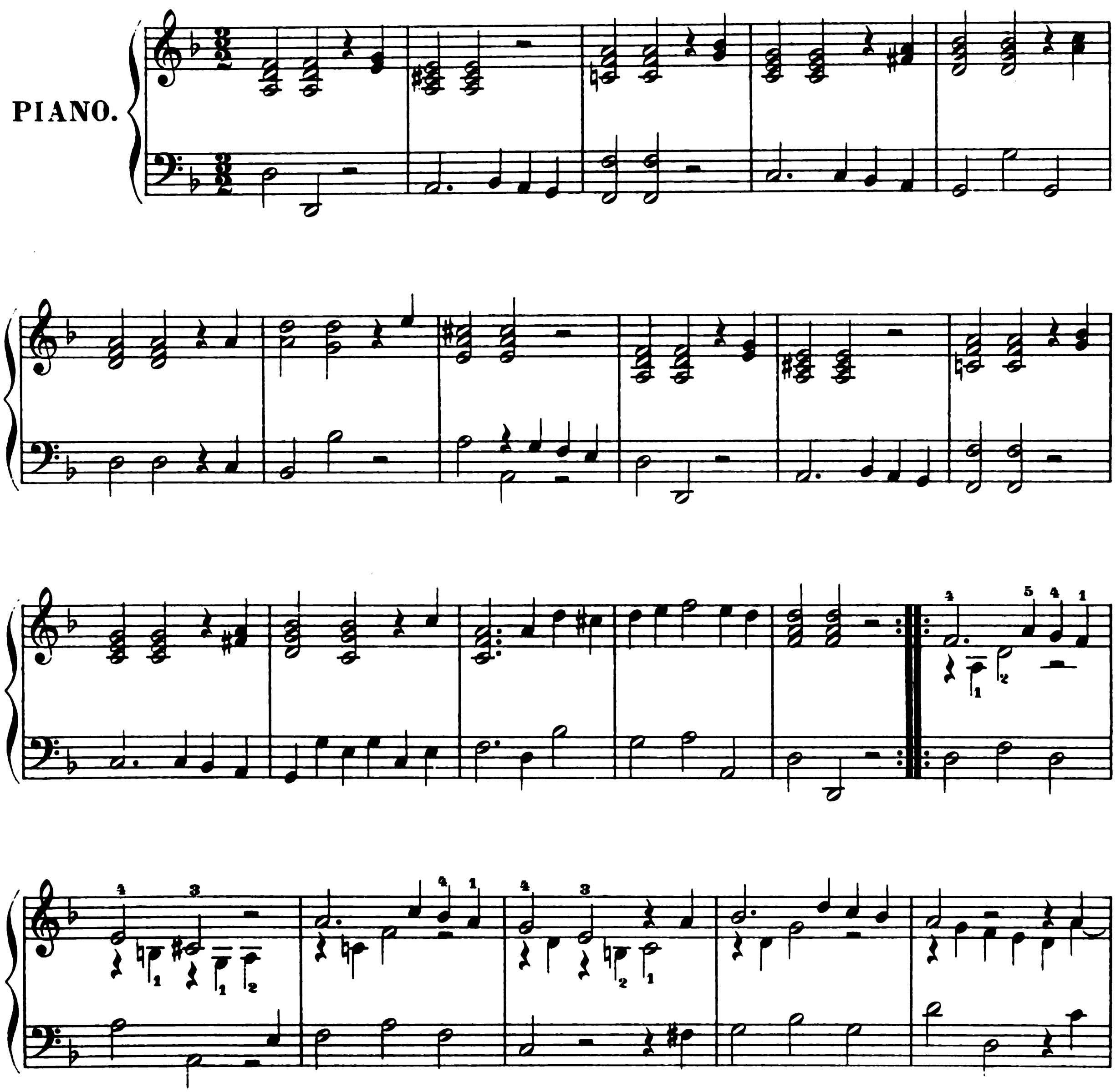

Ped.
Ped.
Ped.


Con moto.
ff
Ped.
rit.
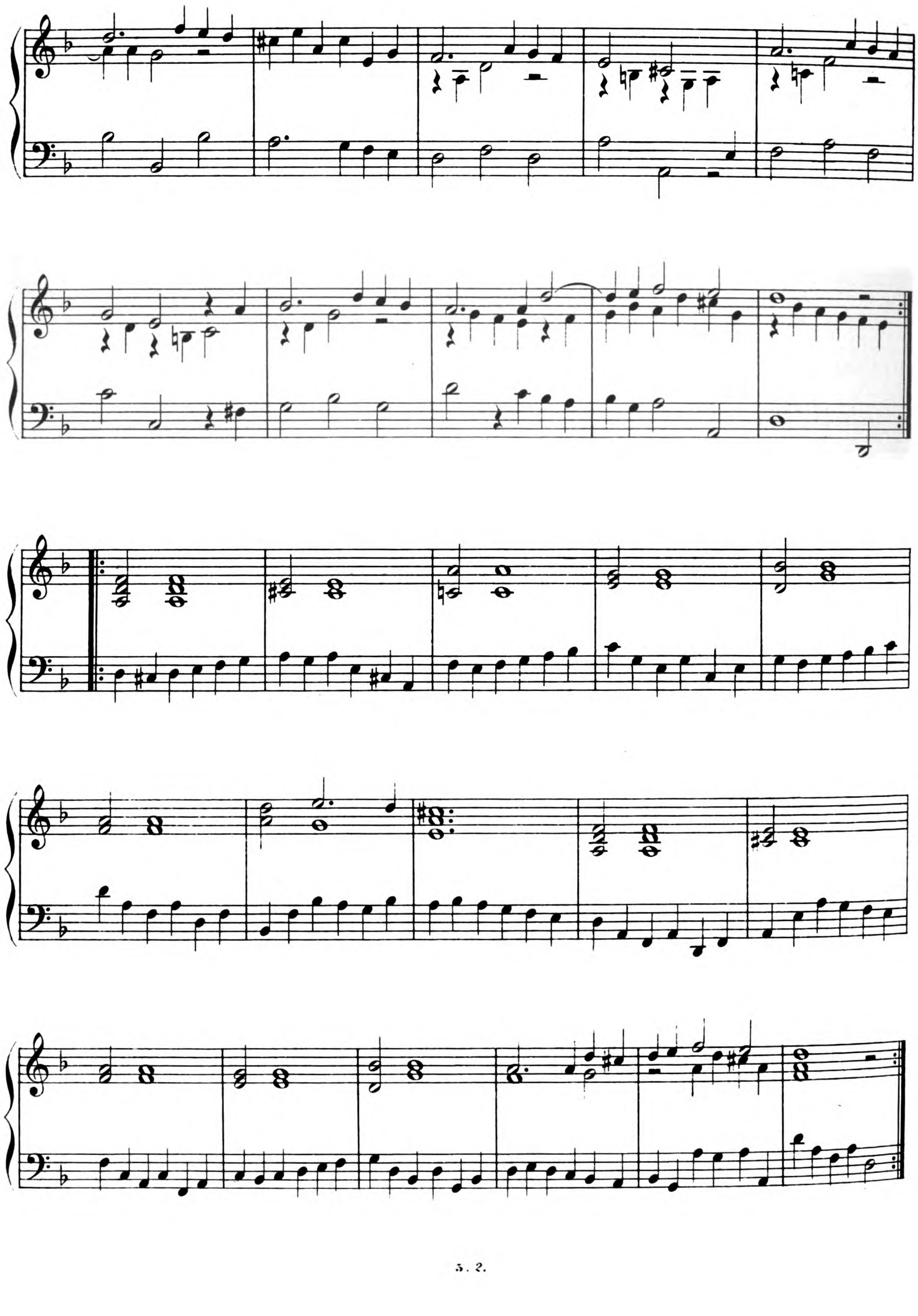
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Sarabande.*)

Georg Fr. Händel. (1685-1759.)
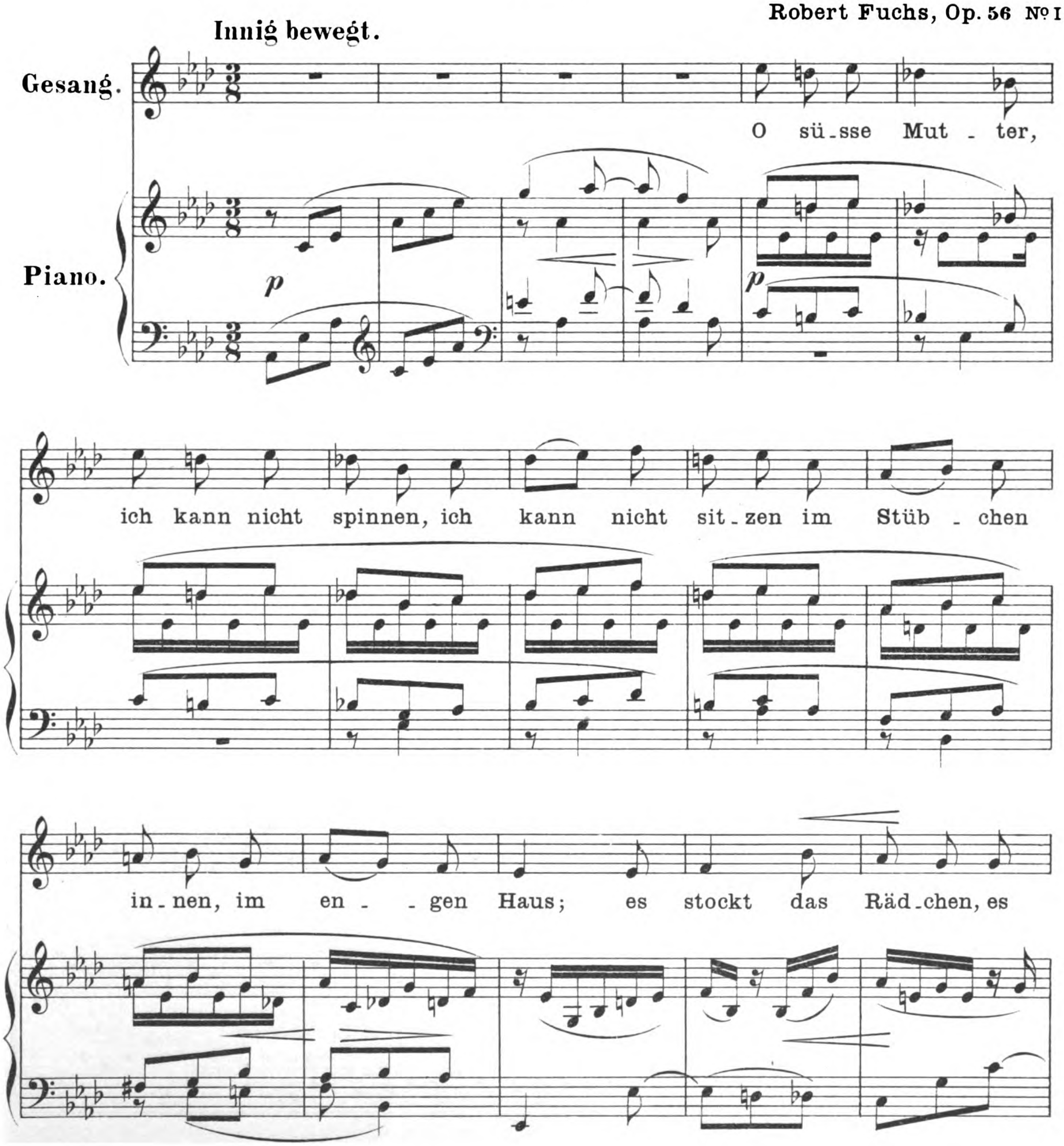


*) Dieses berühmte Klavierstück, bei dem alle Vortragszeichen fehlen, soll keineswegs ohne rhythmische und dynamische Nuancierung gespielt werden, im Gegenteil wird man sogar ein und dieselbe Stelle bei der Wiederholung anders vortragen.
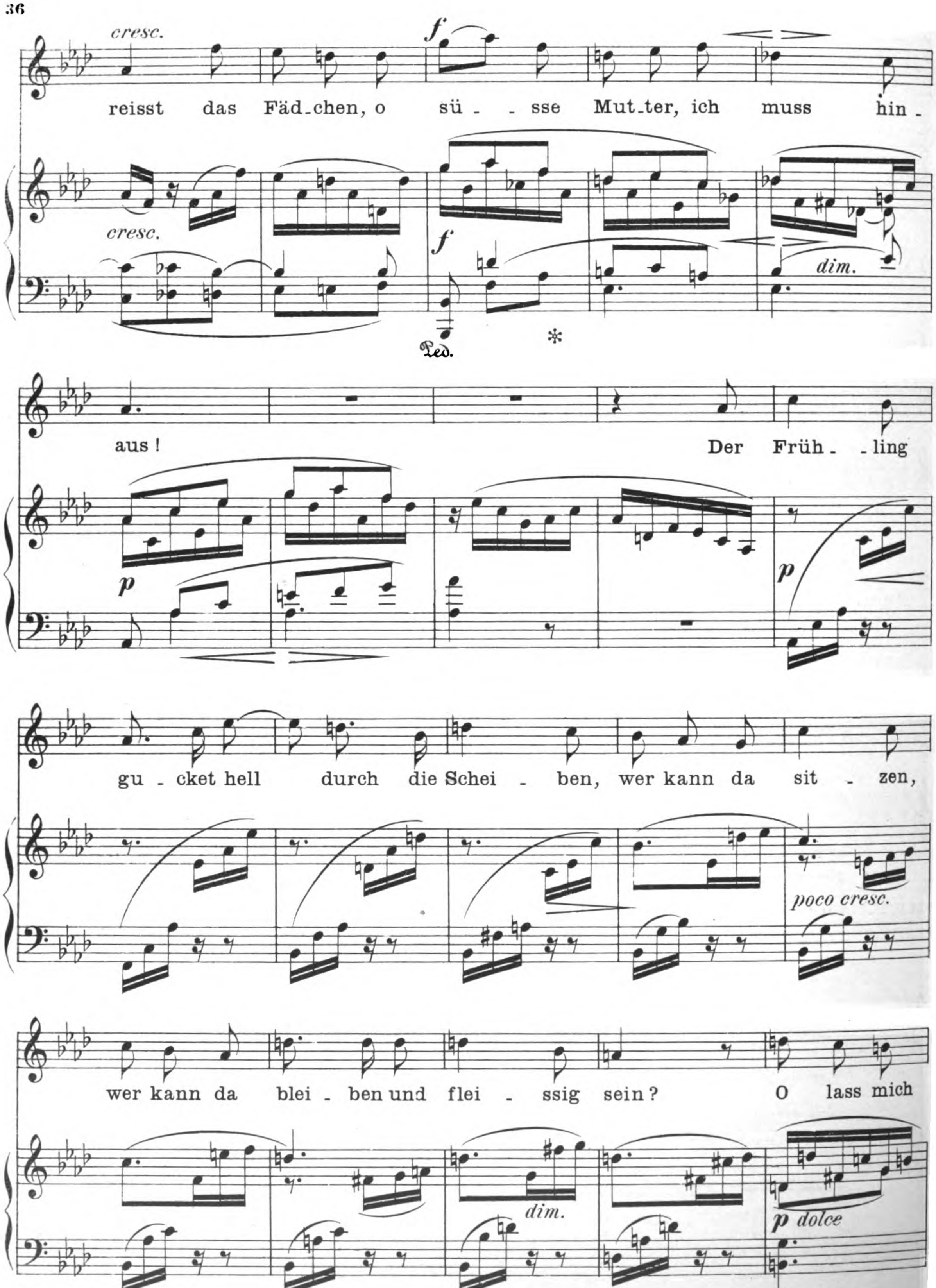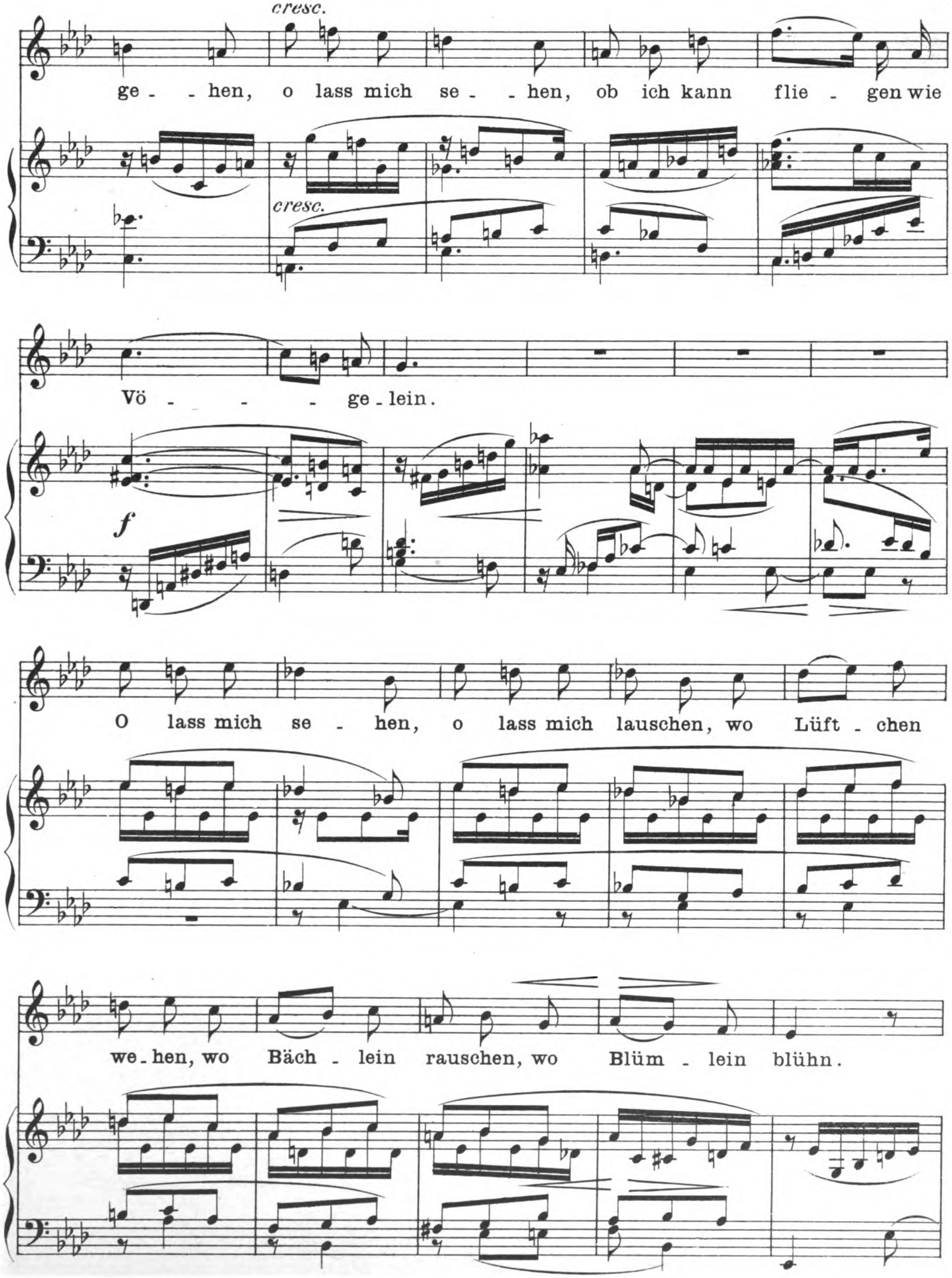


O süsse Mutter.
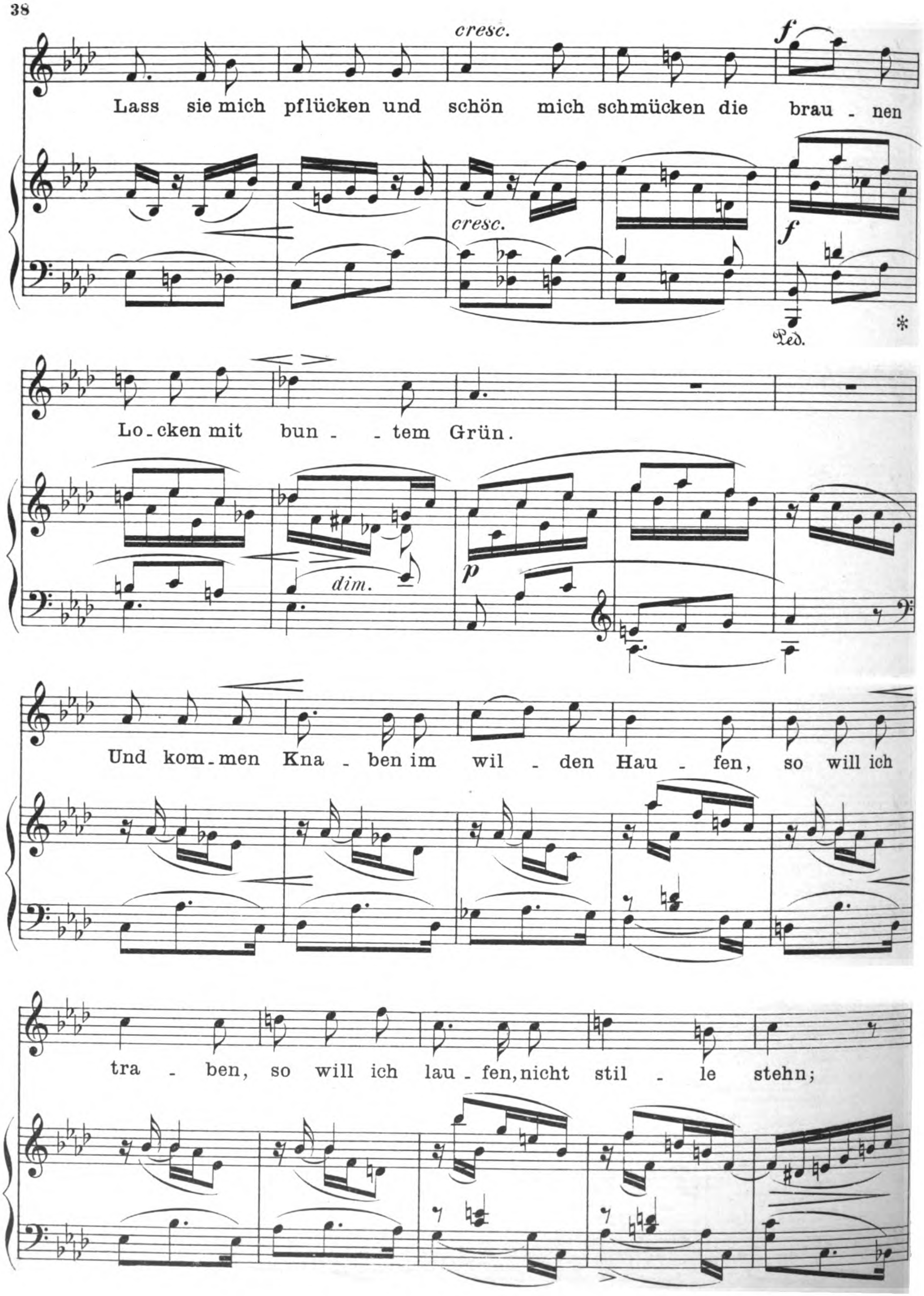
(Rückert.)
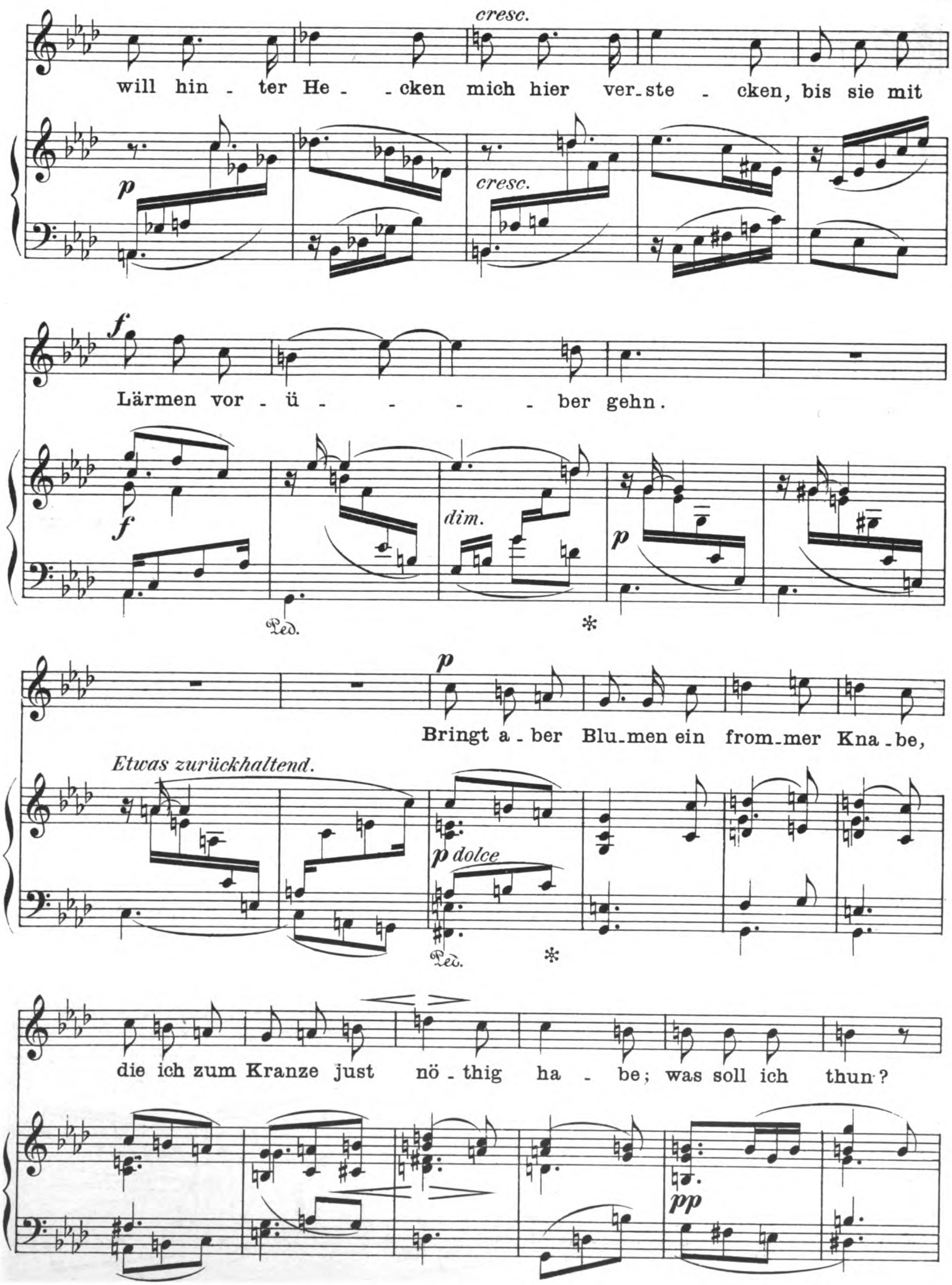
Robert Fuchs, Op. 56 No I.
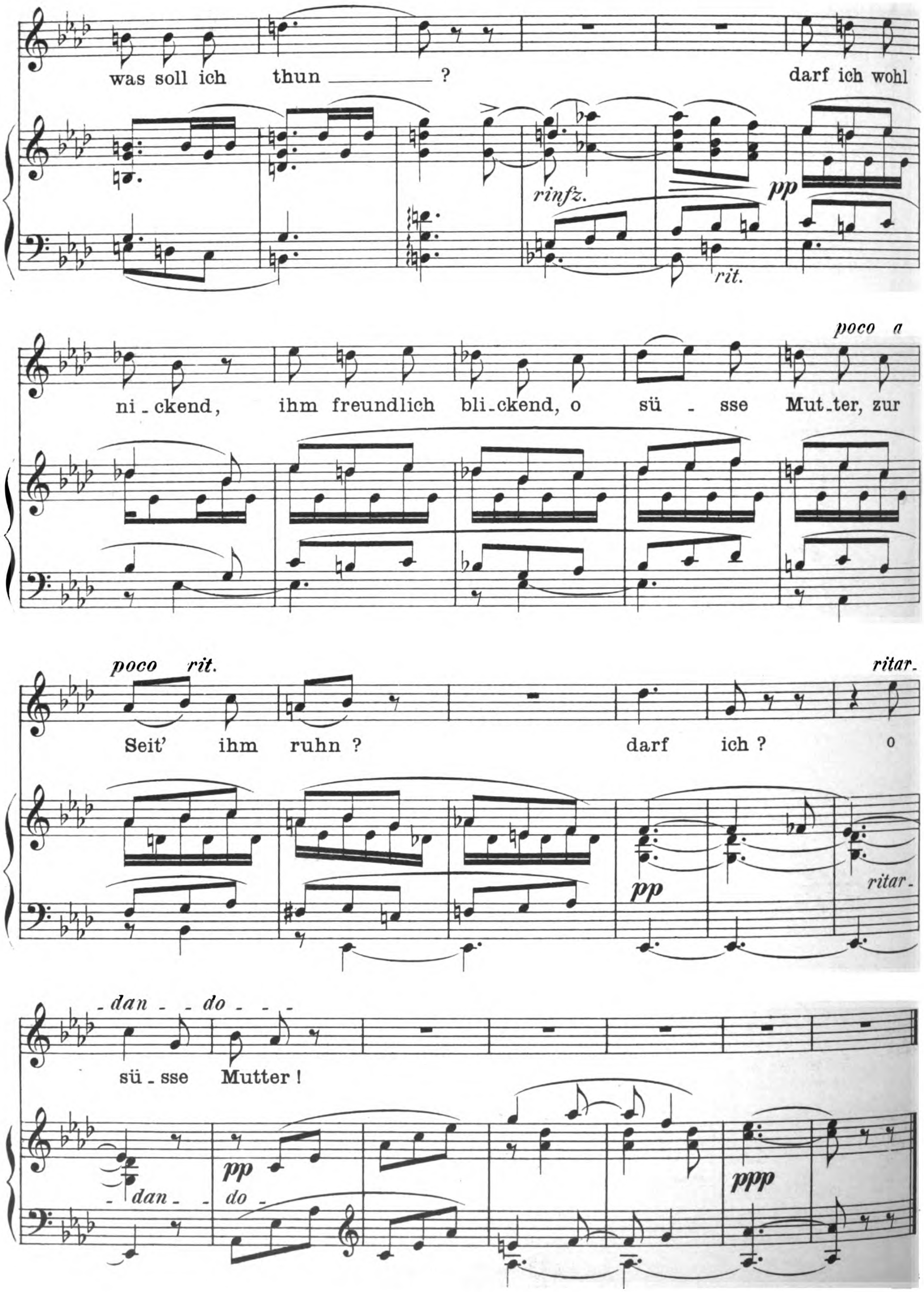



cresc.
f
reisst das Fäd-chen, o sü - - sse Mut-ter, ich muss hin -
cresc.
f
dim.
Ped.
aus! Der Früh - - ling
p
p
gu - cket hell durch die Schei - ben, wer kann da sit - zen,
poco cresc.
wer kann da blei - ben und flei - ssig sein? O lass mich
dim.
p dolce


cresc.
ge - - hen, o lass mich se - - hen, ob ich kann flie - gen wie
cresc.
Vö - - - - ge - lein.
f
O lass mich se - hen, o lass mich lauschen, wo Lüft - chen
we - hen, wo Bäch - lein rauschen, wo Blüm - lein blühn.


cresc.
Lass sie mich pflücken und schön mich schmücken die brau - nen
cresc.
Lo-cken mit bun - - tem Grün.
dim.
Und kom-men Kna - ben im wil - den Hau - fen, so will ich
tra - ben, so will ich lau-fen, nicht stil - le stehn;
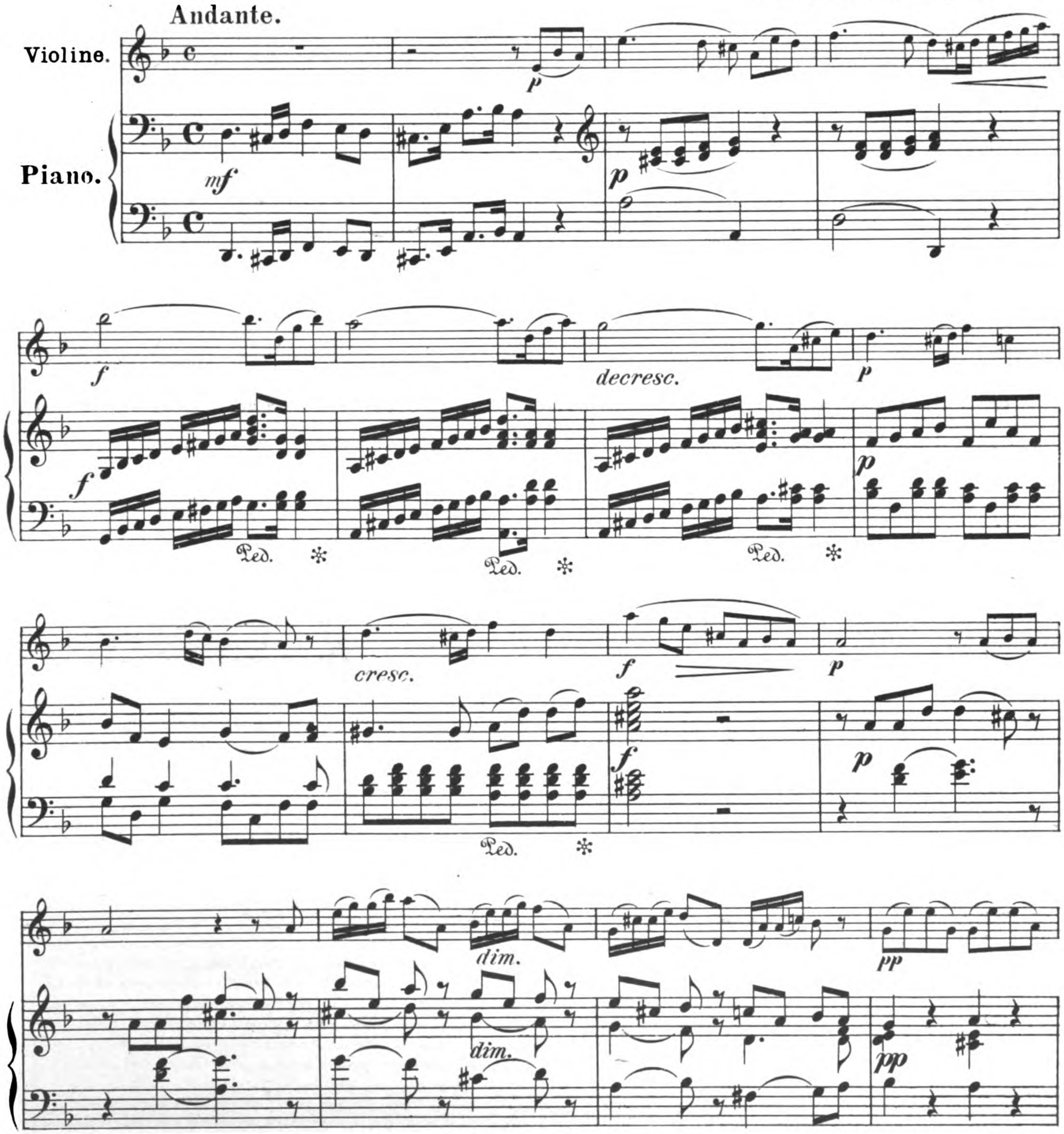

cresc.
will hin - ter He - - cken mich hier ver-ste - cken, bis sie mit
p
cresc.
f
Lärmen vor - ü - - - - ber gehn.
f
dim.
p
Ped.
*
p
Bringt a - ber Blu-men ein from-mer Kna - be,
Etwas zurückhaltend.
p dolce
Ped.
*
die ich zum Kranze just nö - thig ha - be; was soll ich thun?
pp
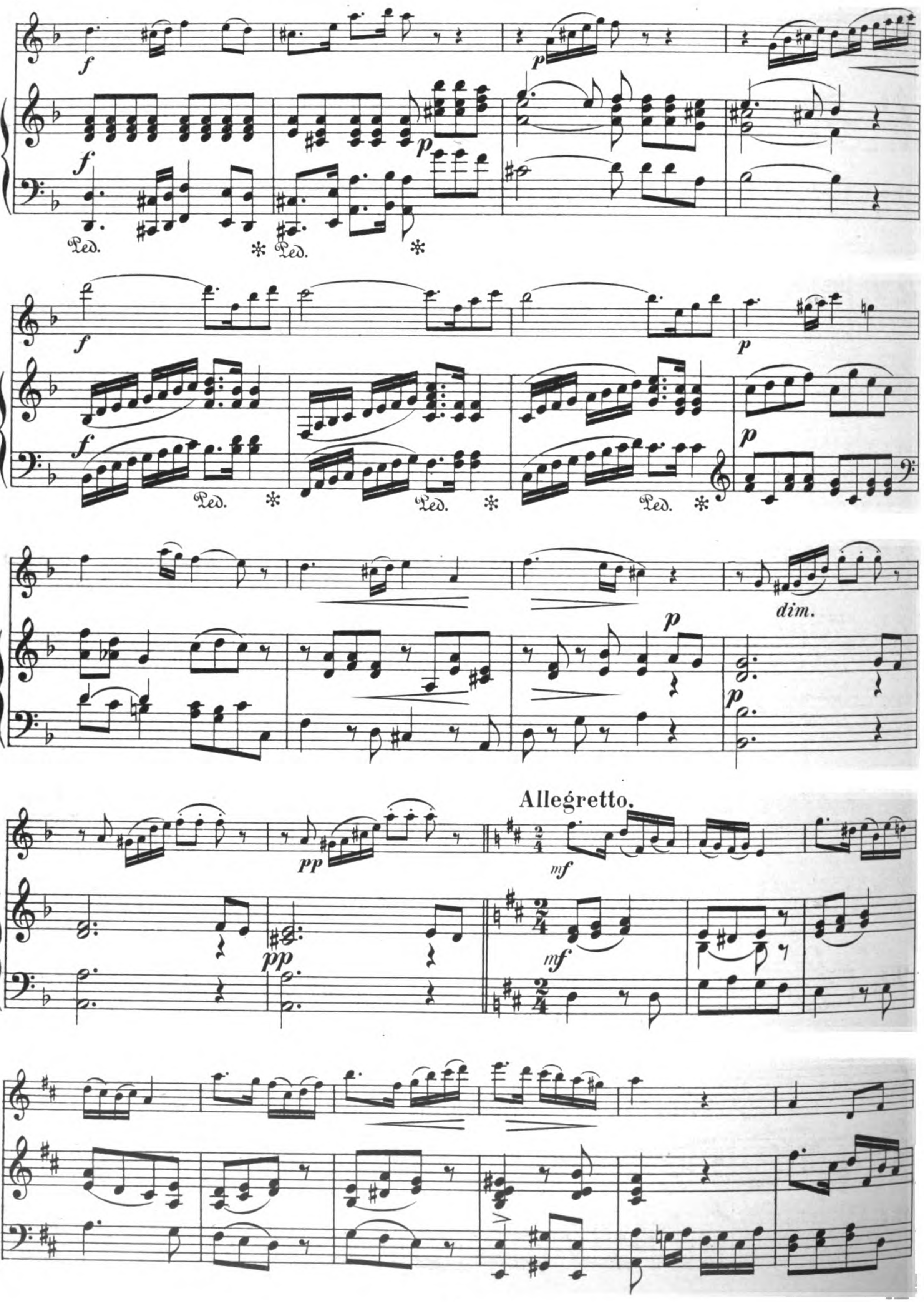

was soll ich thun ?
darf ich wohl
rinfz.
pp
rit.
poco a
ni - ckend, ihm freundlich bli - ckend, o sü - sse Mut - ter, zur
poco rit.
Seit' ihm ruhn ?
darf ich ? o
ritar -
pp
ritar -
- dan - - do - - -
sü - sse Mutter !
pp
- dan - - do -
ppp

Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
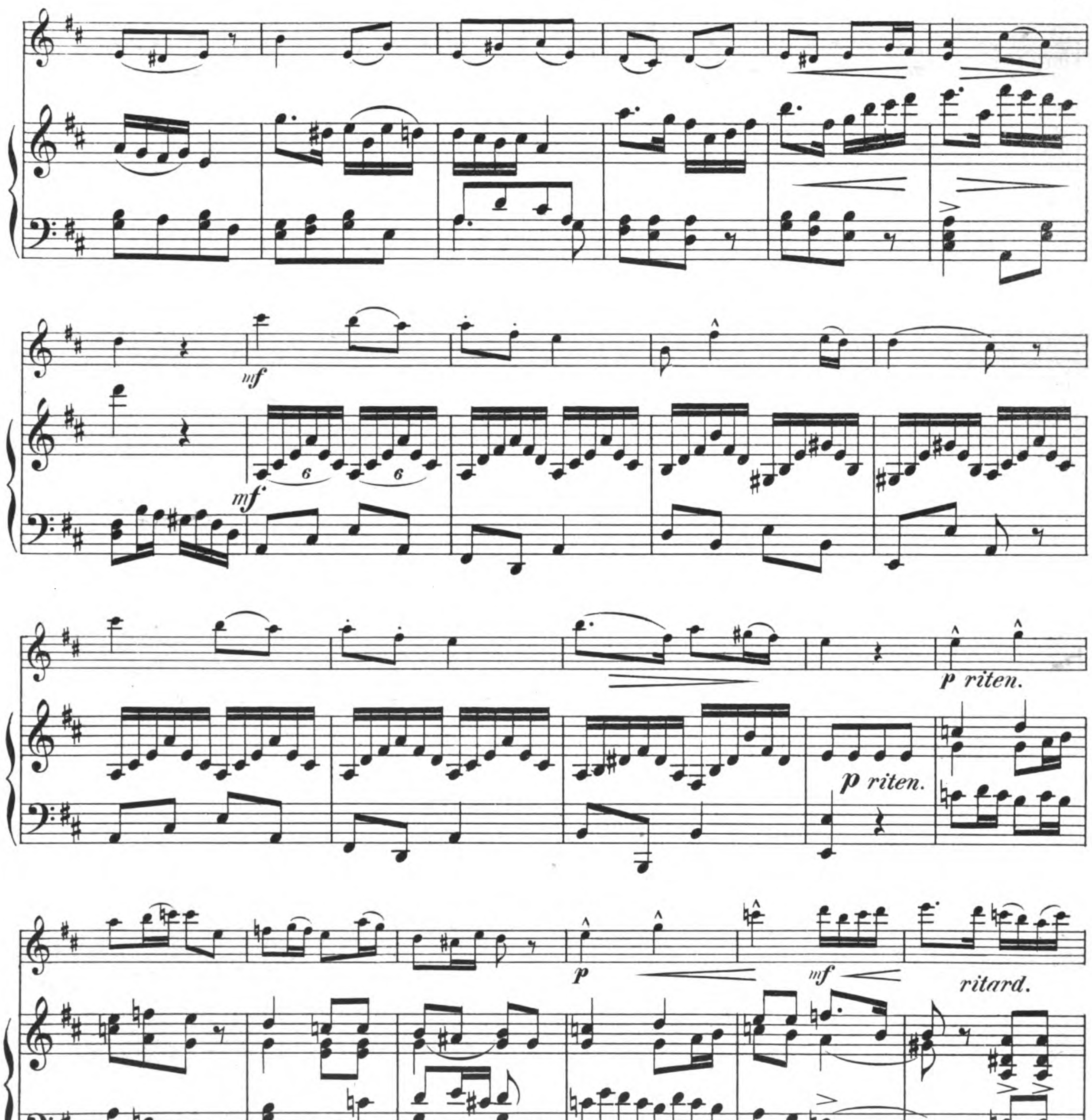
Duo
für Violine und Pianoforte.
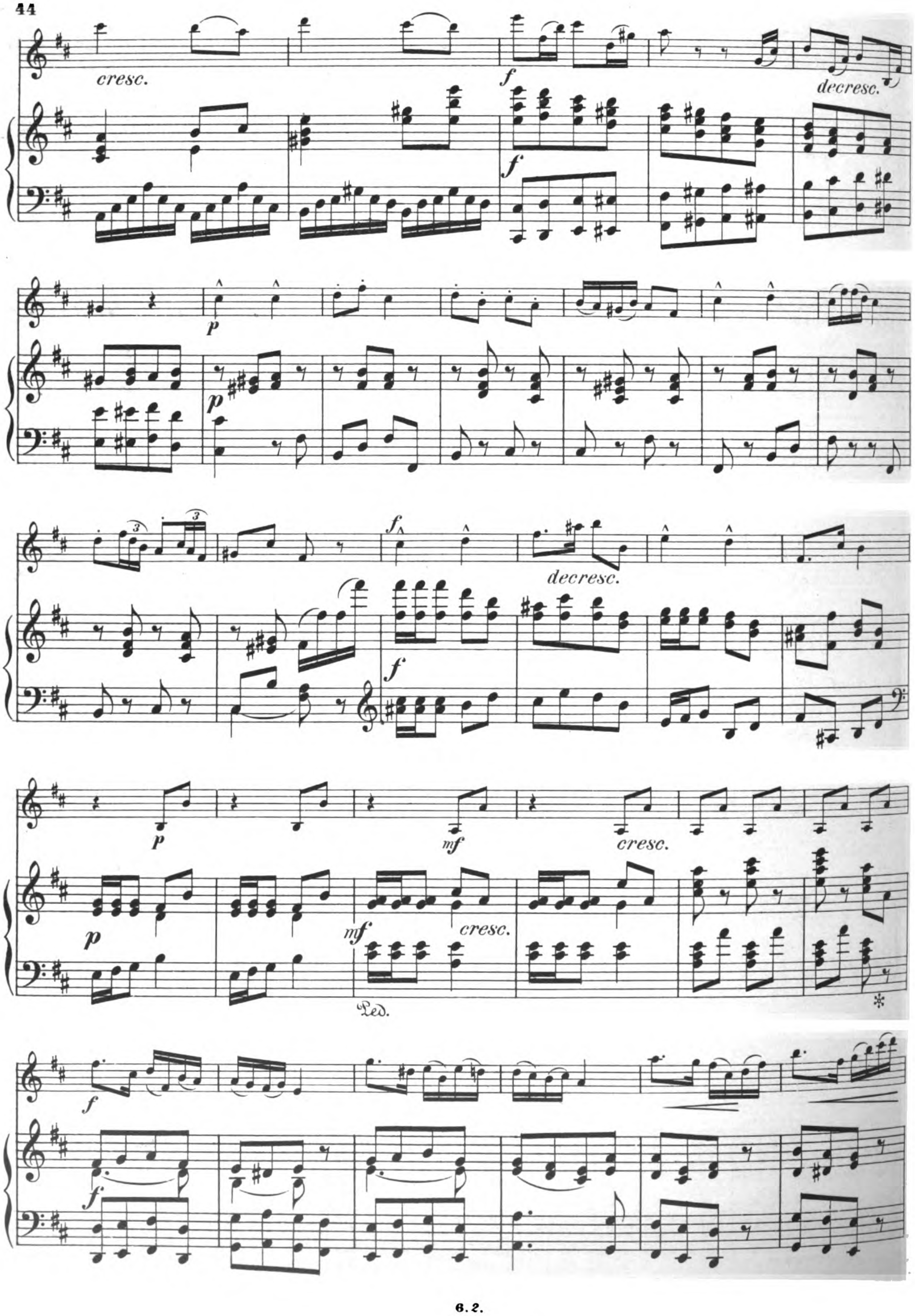
Chr. O. Müller, Op. 13 № I.
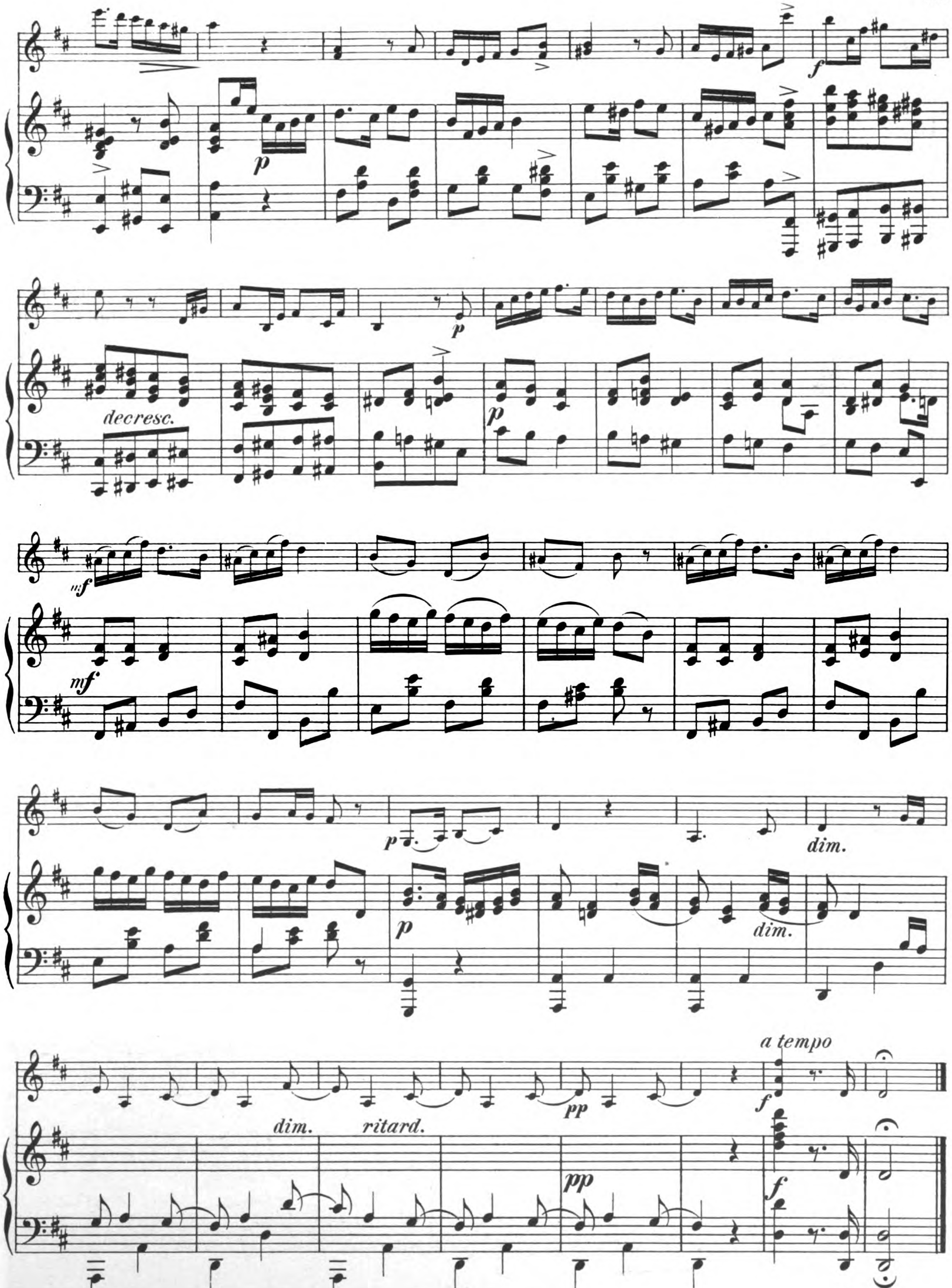




Allegretto.
f
p
Ped.
dim.
pp
mf
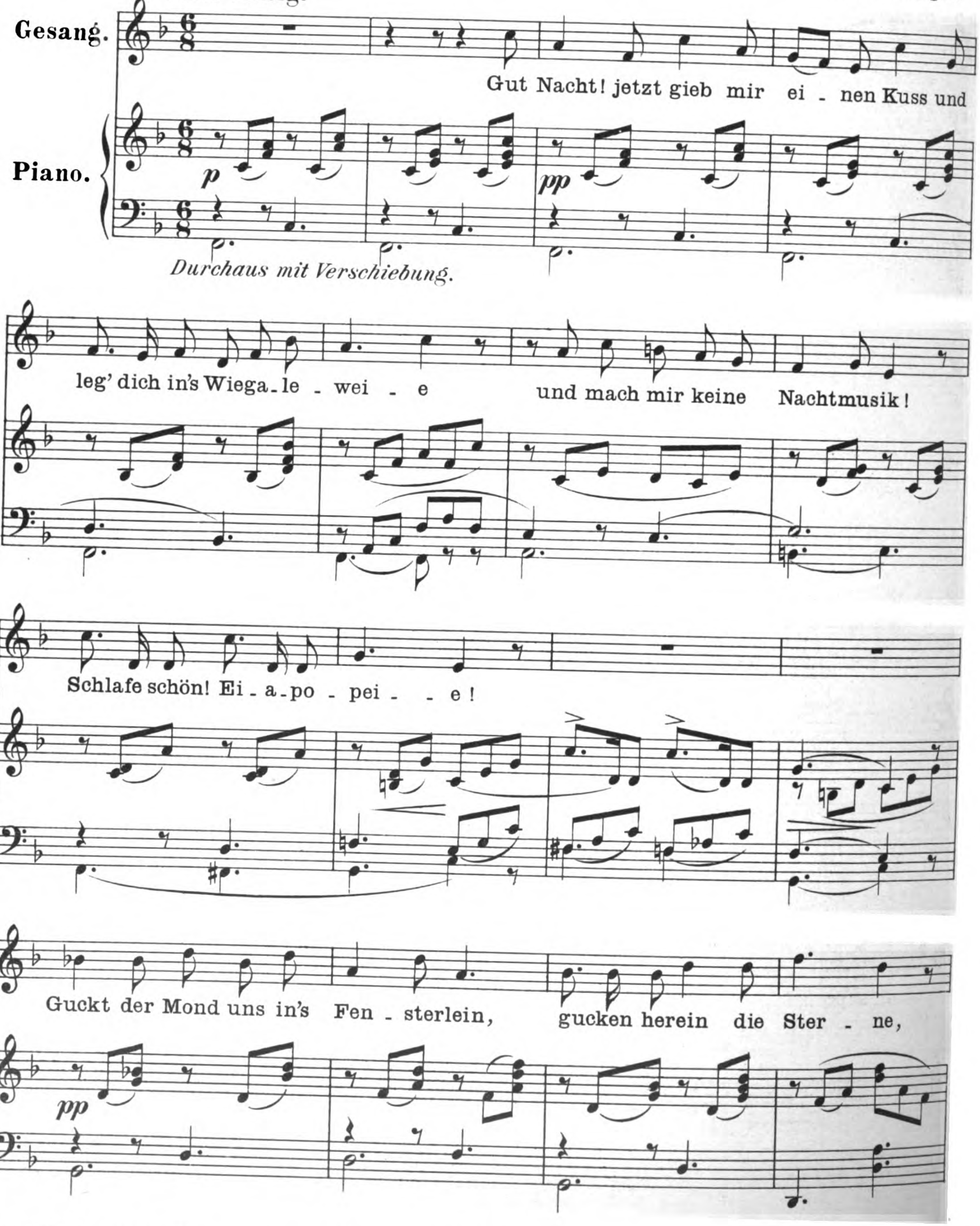

mf
mf
6
6
p riten.
p riten.
p
mf
ritard.
f a tempo
f
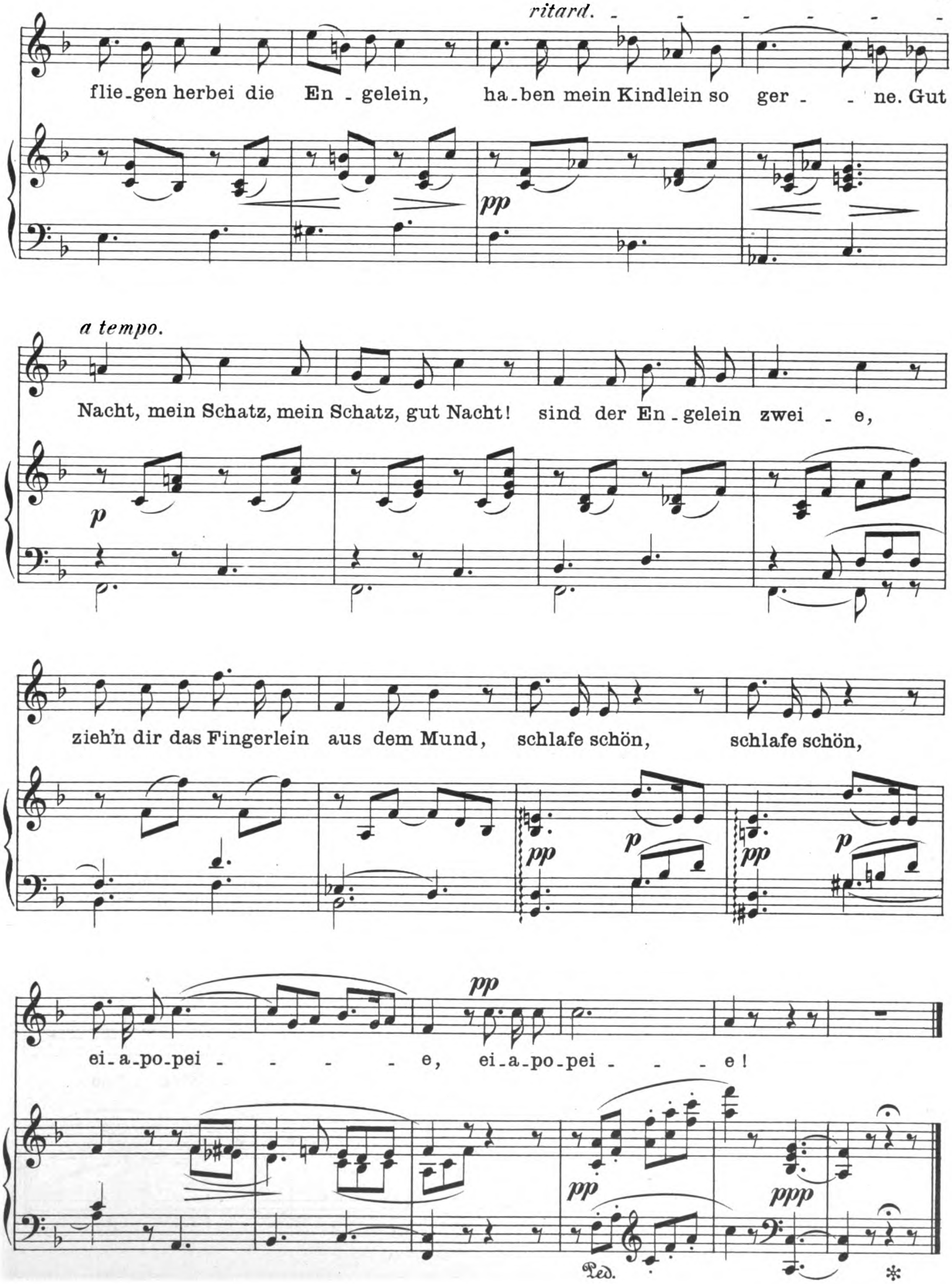

cresc.
f
decresc.
p
f
decresc.
f
p
mf
cresc.
p
mf
cresc.
Ped.
f
f


f
p
decresc.
p
p
mf
mf
p
dim.
p
dim.
a tempo
dim.
ritard.
pp
pp
f
f

Gut Nacht.
(Ein Wiegenlied.)

Sehr ruhig. Max Zenger.
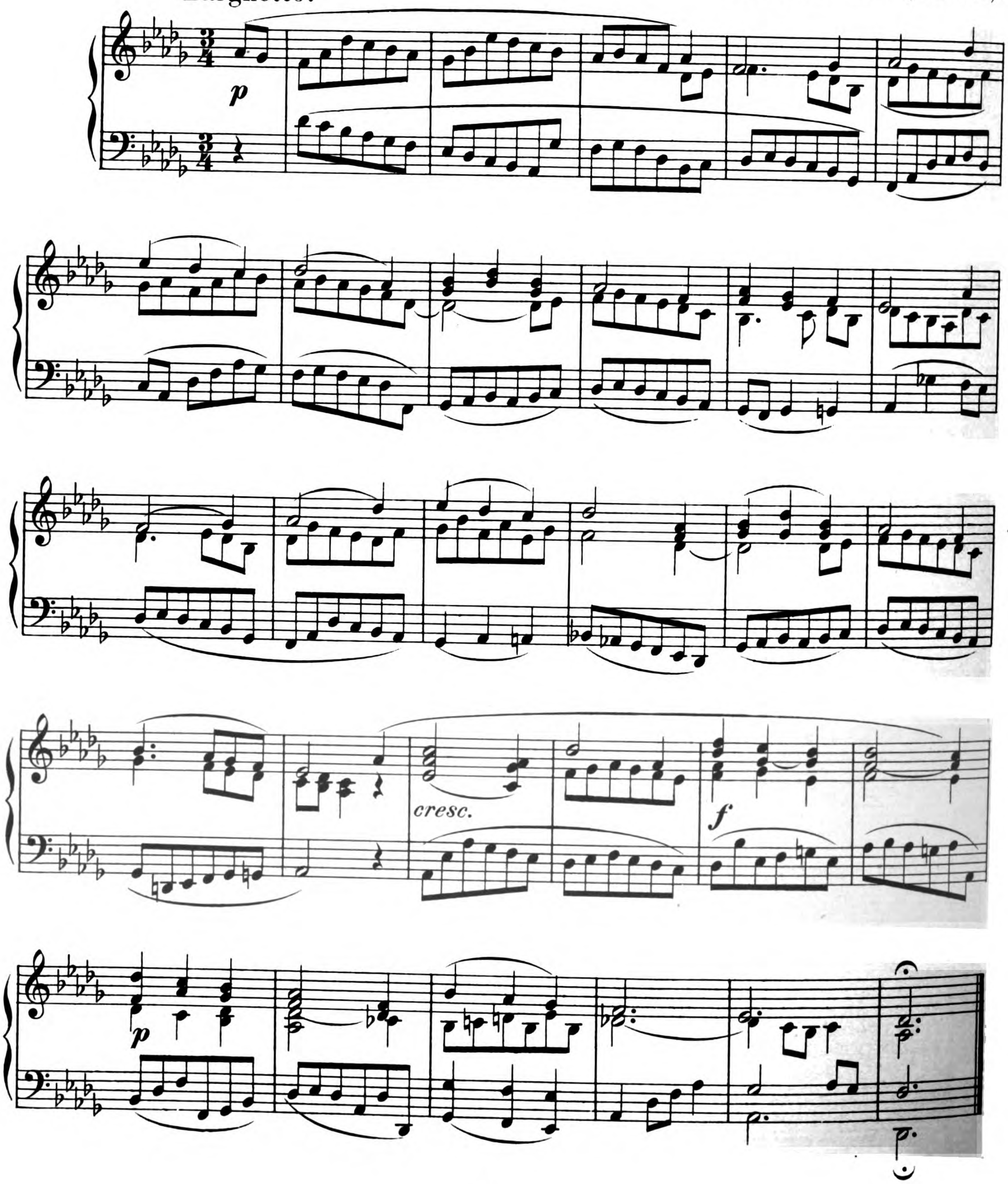



ritard.
flie_gen herbei die En_gelein, ha_ben mein Kindlein so ger_ _ne. Gut
a tempo.
Nacht, mein Schatz, mein Schatz, gut Nacht! sind der En_gelein zwei_ e,
zieh'n dir das Fingerlein aus dem Mund, schlafe schön, schlafe schön,
ei_a_po_pei_ _ _ _ e, ei_a_po_pei_ _ _ e!

Gebet

für Clavier oder Orgel manualiter.

Larghetto. D. Bortnianski (1751-1825).
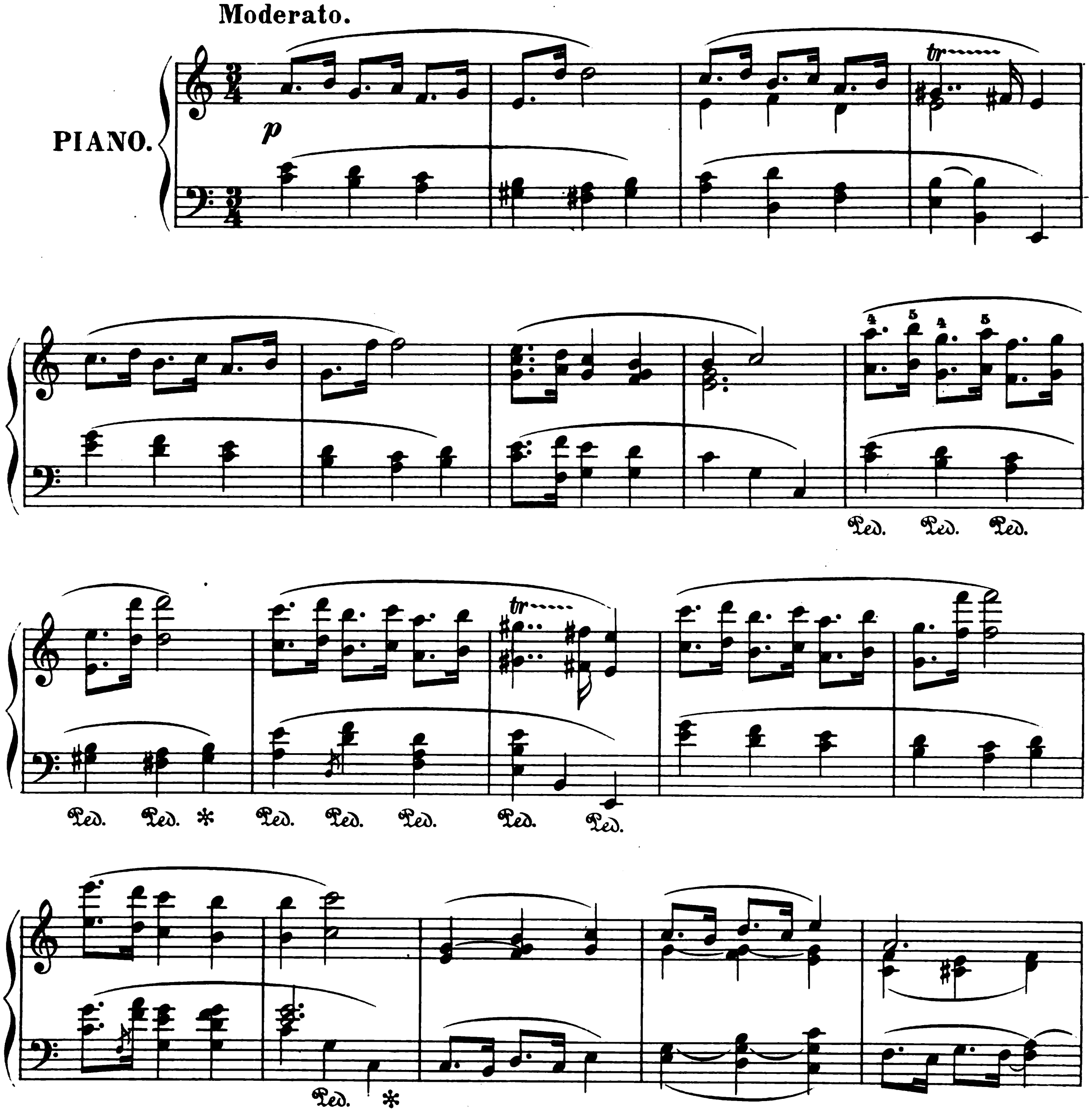


Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
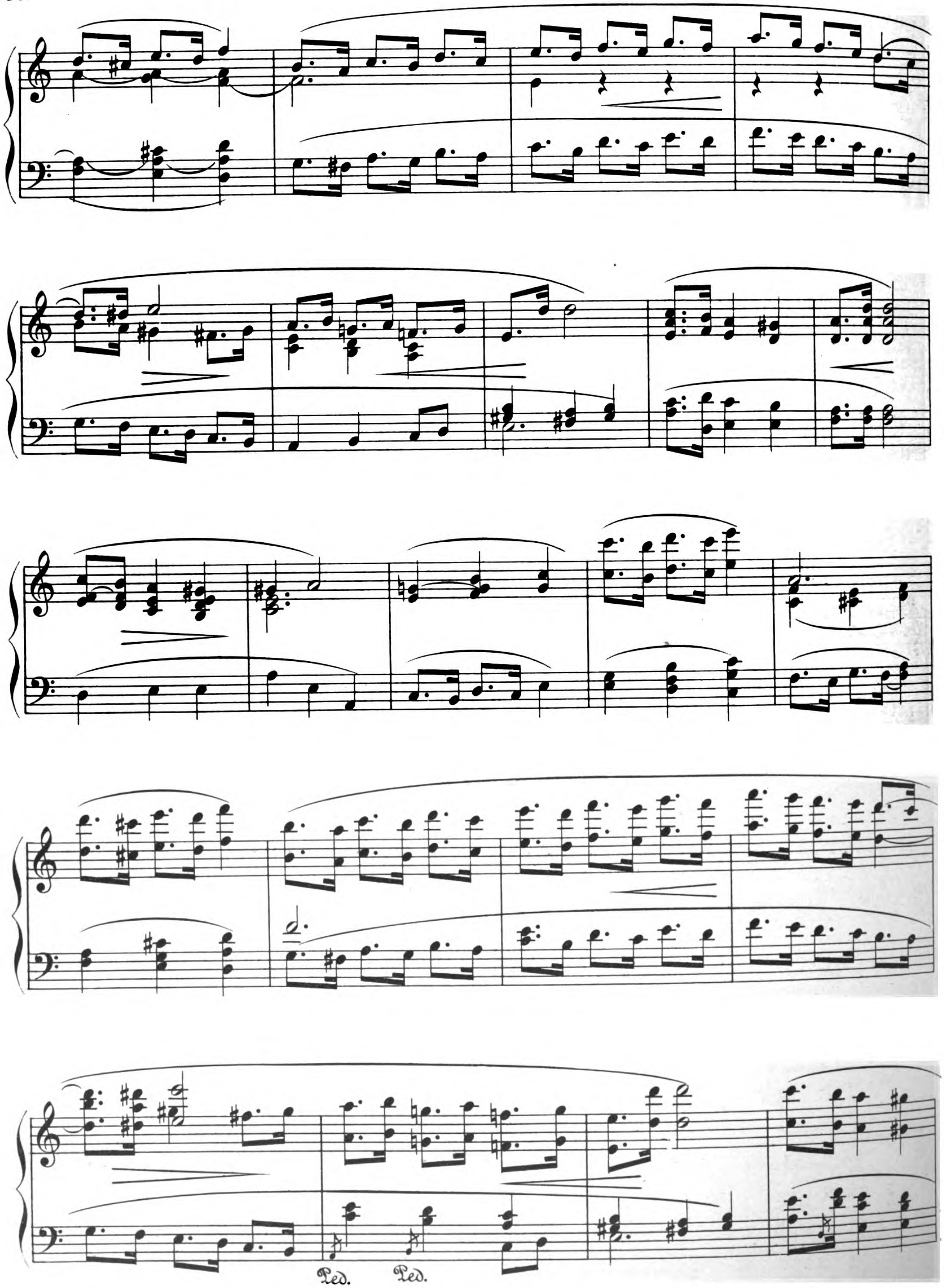
Menuett.
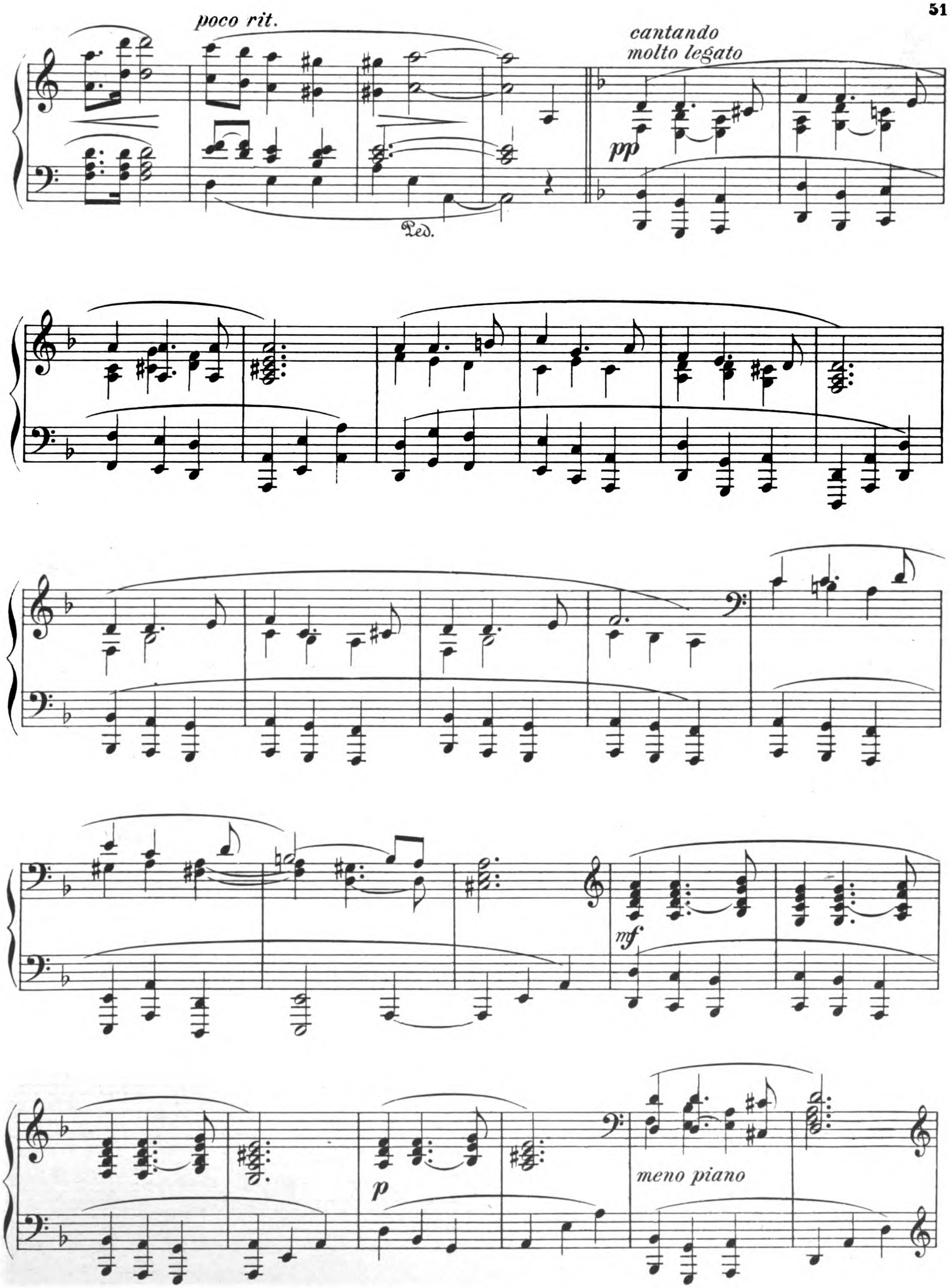
Ignaz Brüll +)
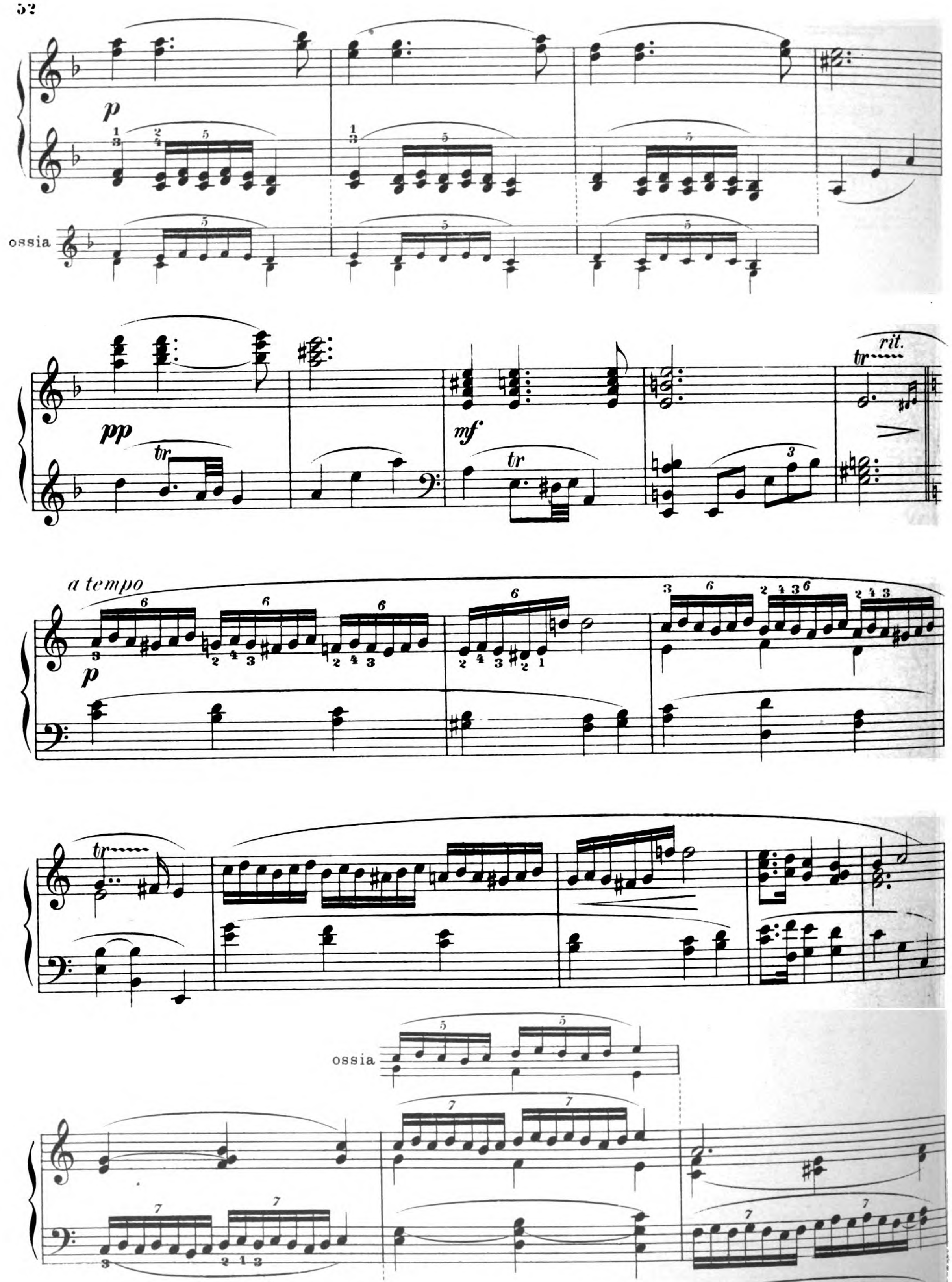
Moderato.
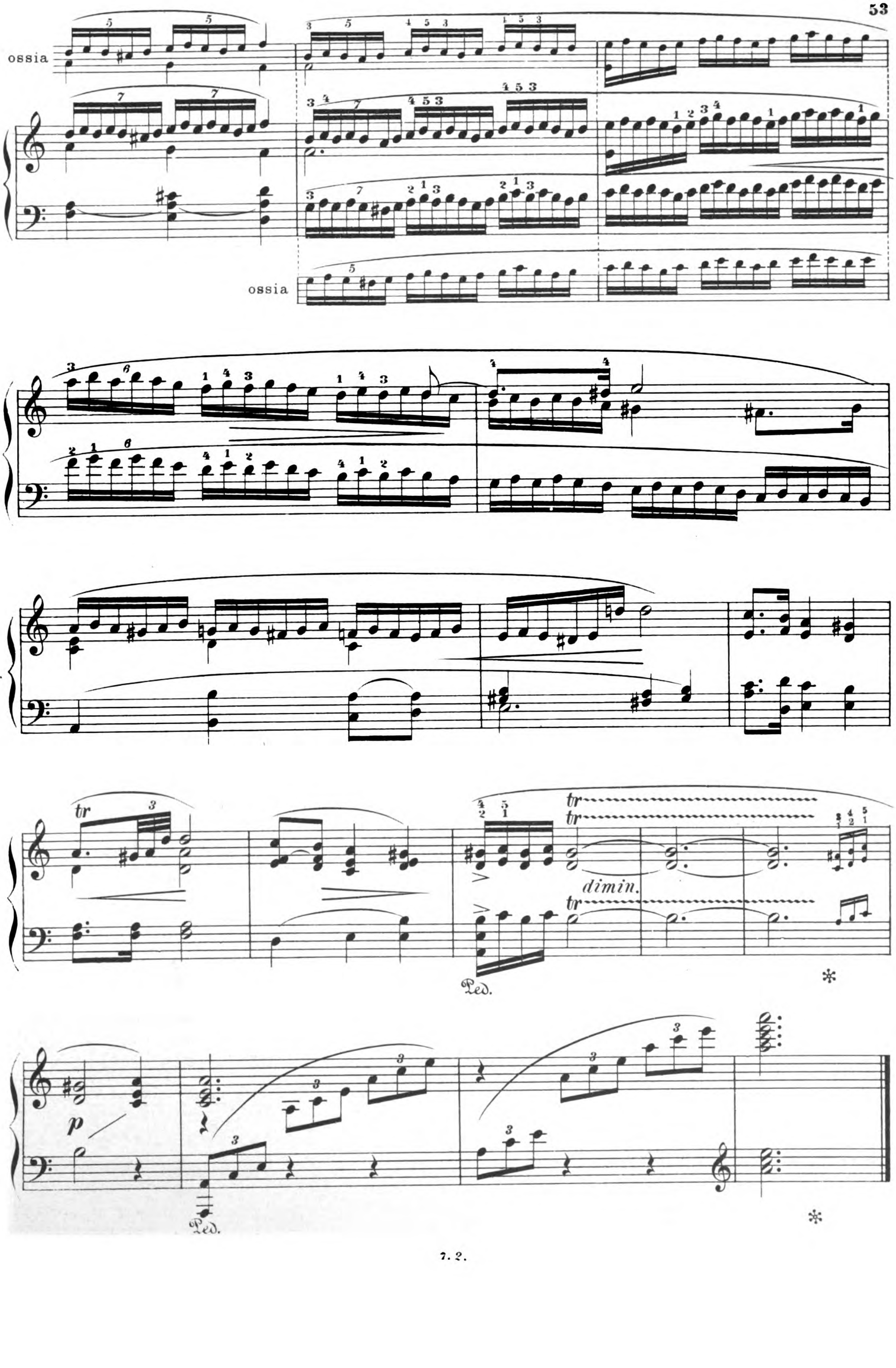


+) Nº 2 der Suite Op. 80, Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.


Ped.
Ped.


poco rit.
cantando
molto legato
pp
Ped.
mf
p
meno piano
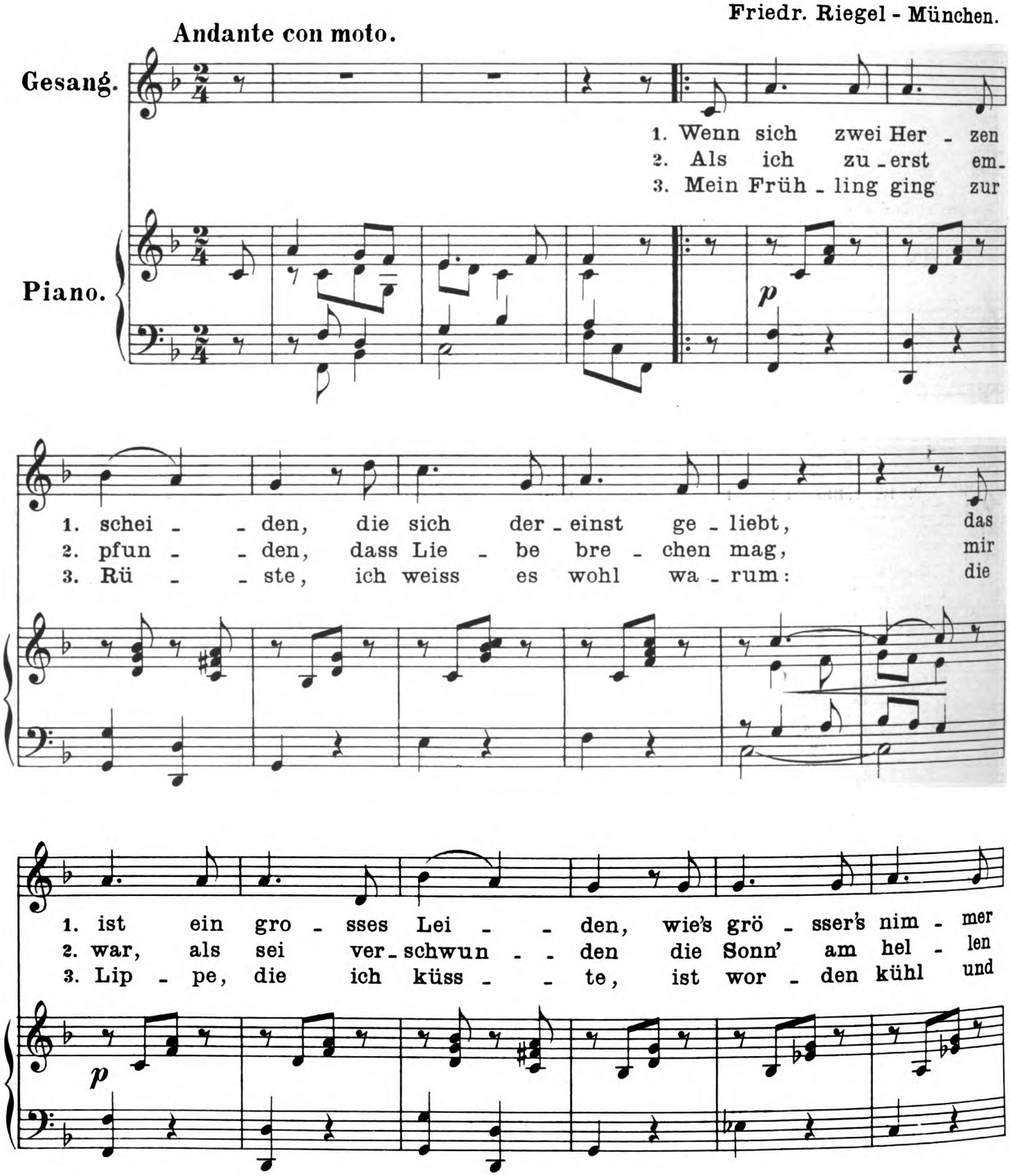

p
ossia
pp
tr
mf
rit.
a tempo
ossia
ossia
ossia
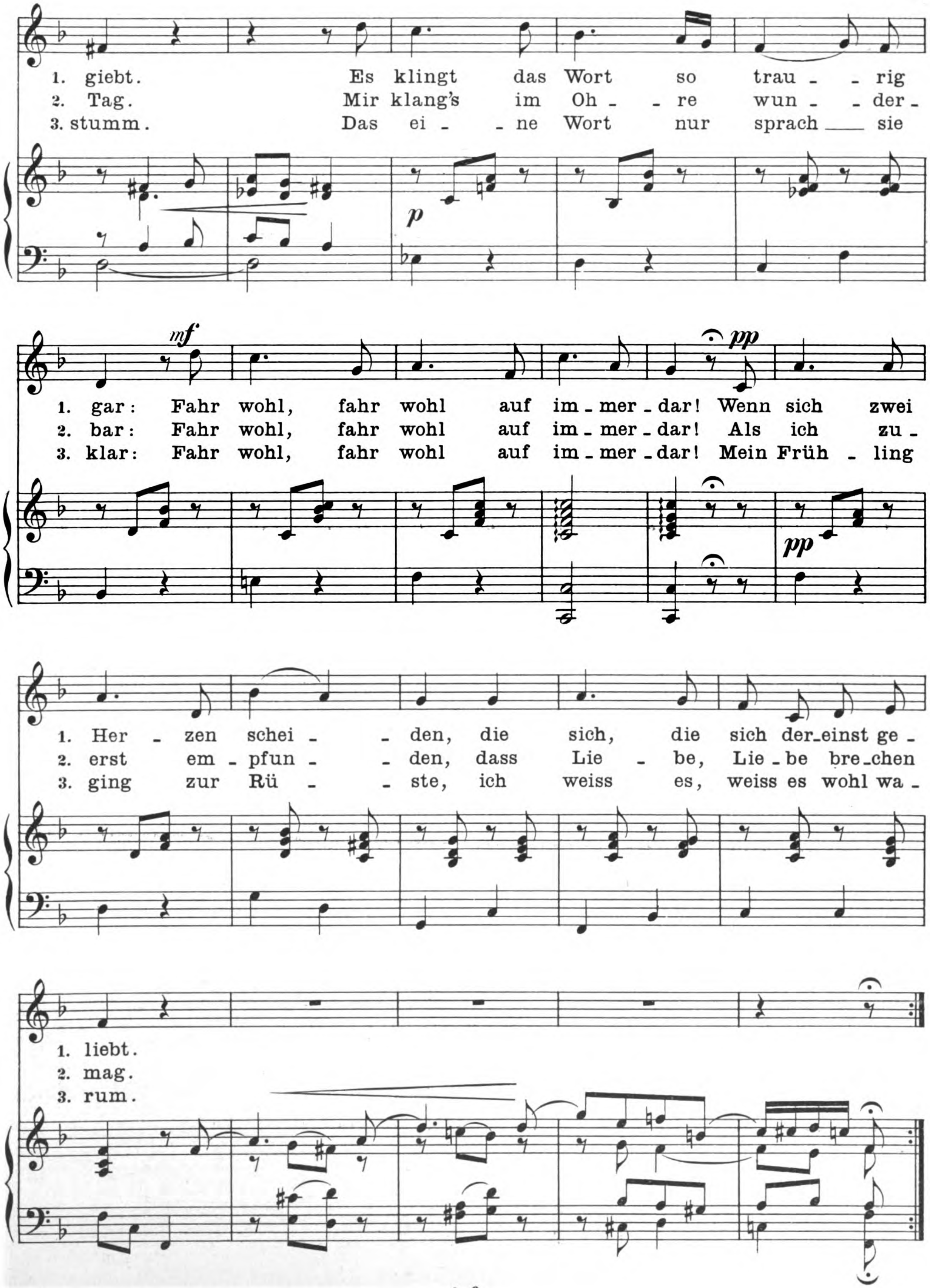

ossia
ossia
tr
tr
tr
dimin.
tr
Ped.
p
Ped.

Wenn sich zwei Herzen scheiden.

(Em. Geibel.)

Friedr. Riegel - München.
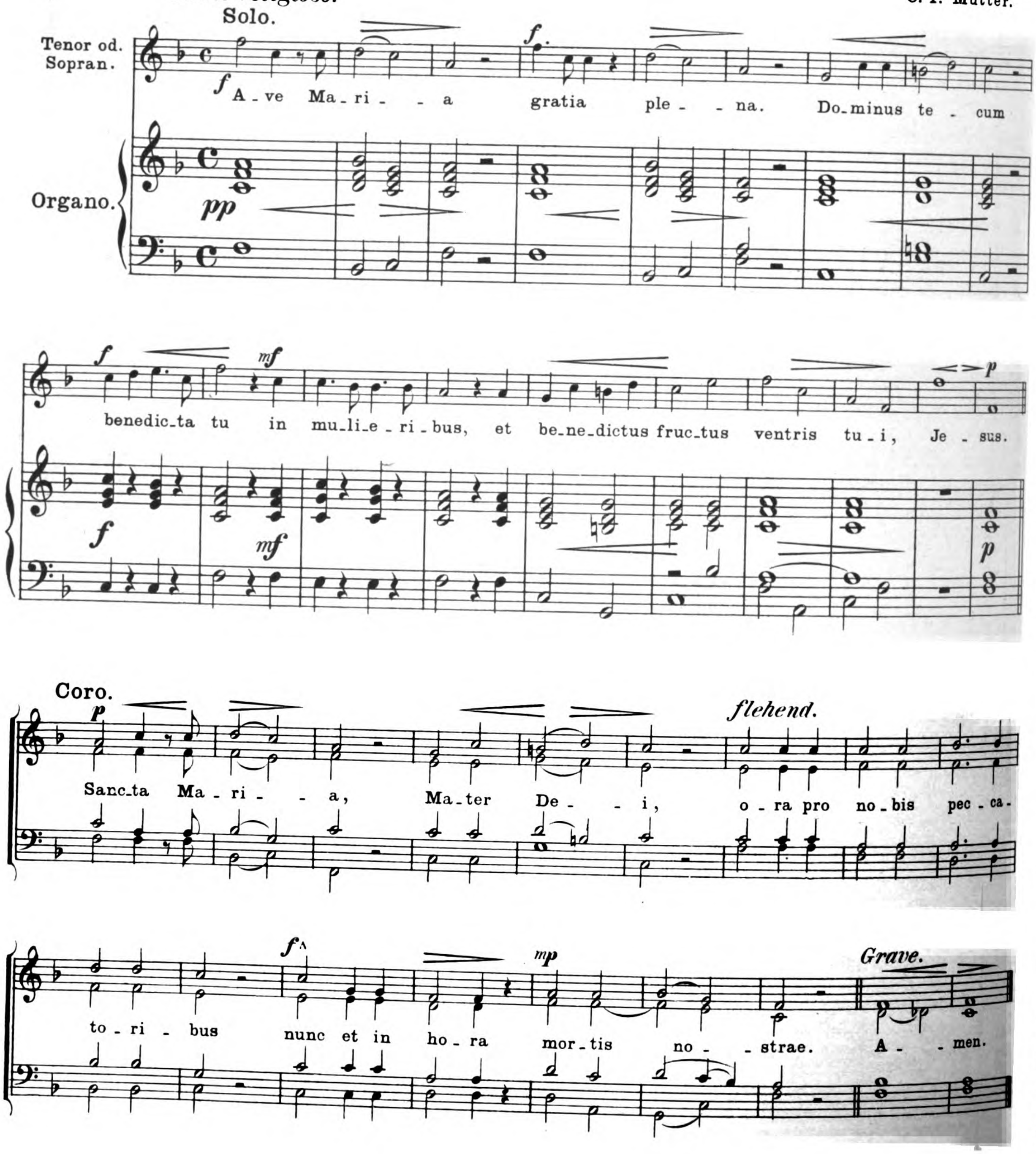



mf
pp
p
1. giebt. Es klingt das Wort so trau - rig
2. Tag. Mir klang's im Oh - re wun - der -
3. stumm. Das ei - ne Wort nur sprach sie
1. gar: Fahr wohl, fahr wohl auf im - mer - dar! Wenn sich zwei
2. bar: Fahr wohl, fahr wohl auf im - mer - dar! Als ich zu -
3. klar: Fahr wohl, fahr wohl auf im - mer - dar! Mein Früh - ling
1. Her - zen schei - den, die sich, die sich der - einst ge -
2. erst em - pfun - den, dass Lie - be, Lie - be bre - chen
3. ging zur Rü - ste, ich weiss es, weiss es wohl wa -
1. liebt.
2. mag.
3. rum.

Ave Maria.

Für Solo u. gemischten Chor.

Lento religioso.
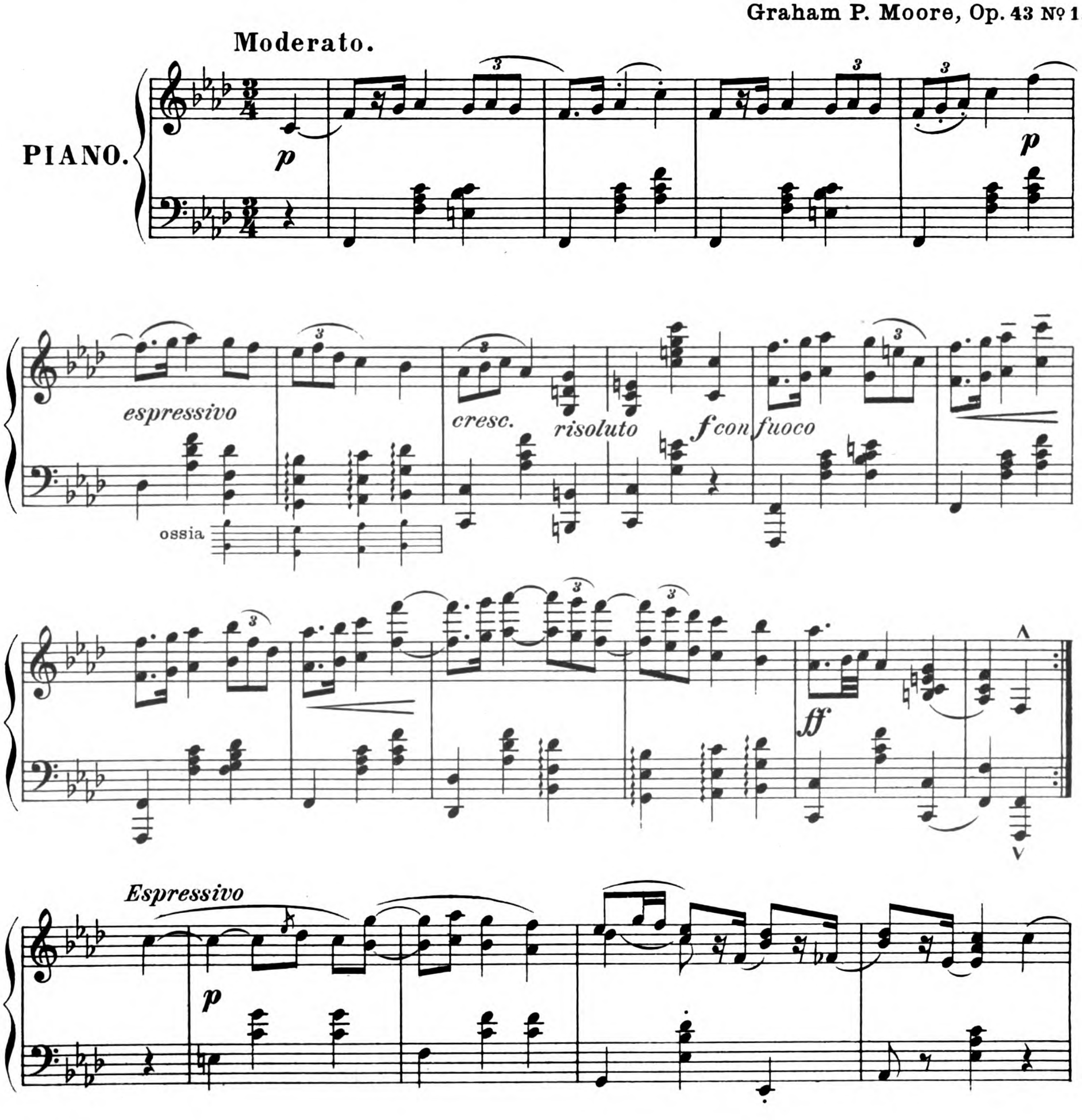
C. F. Mutter.
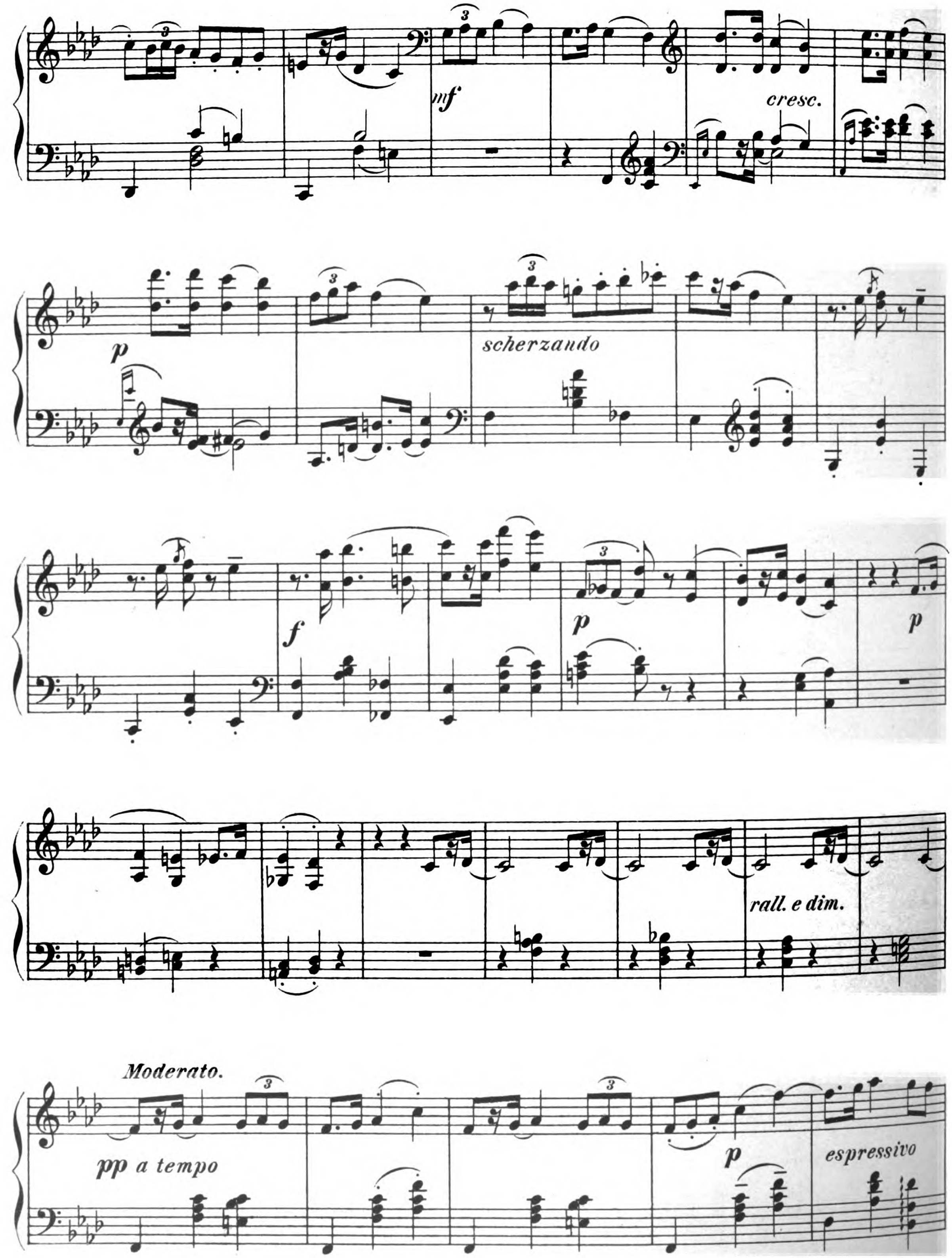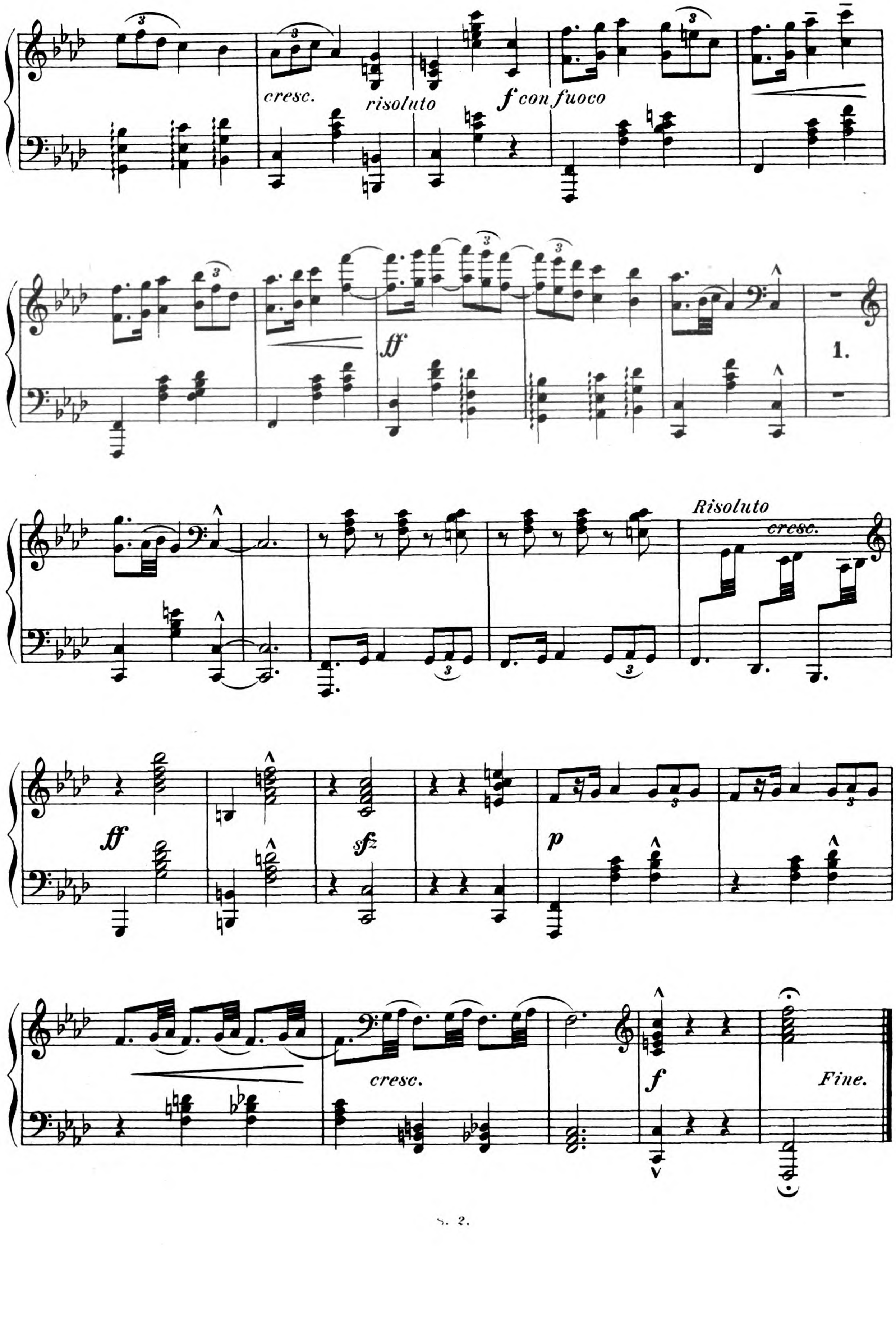


Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Mazurka spirituelle.

Graham P. Moore, Op. 43 № 1.




mf
cresc.
p
scherzando
f
p
p
rall. e dim.
Moderato.
pp a tempo
p
espressivo
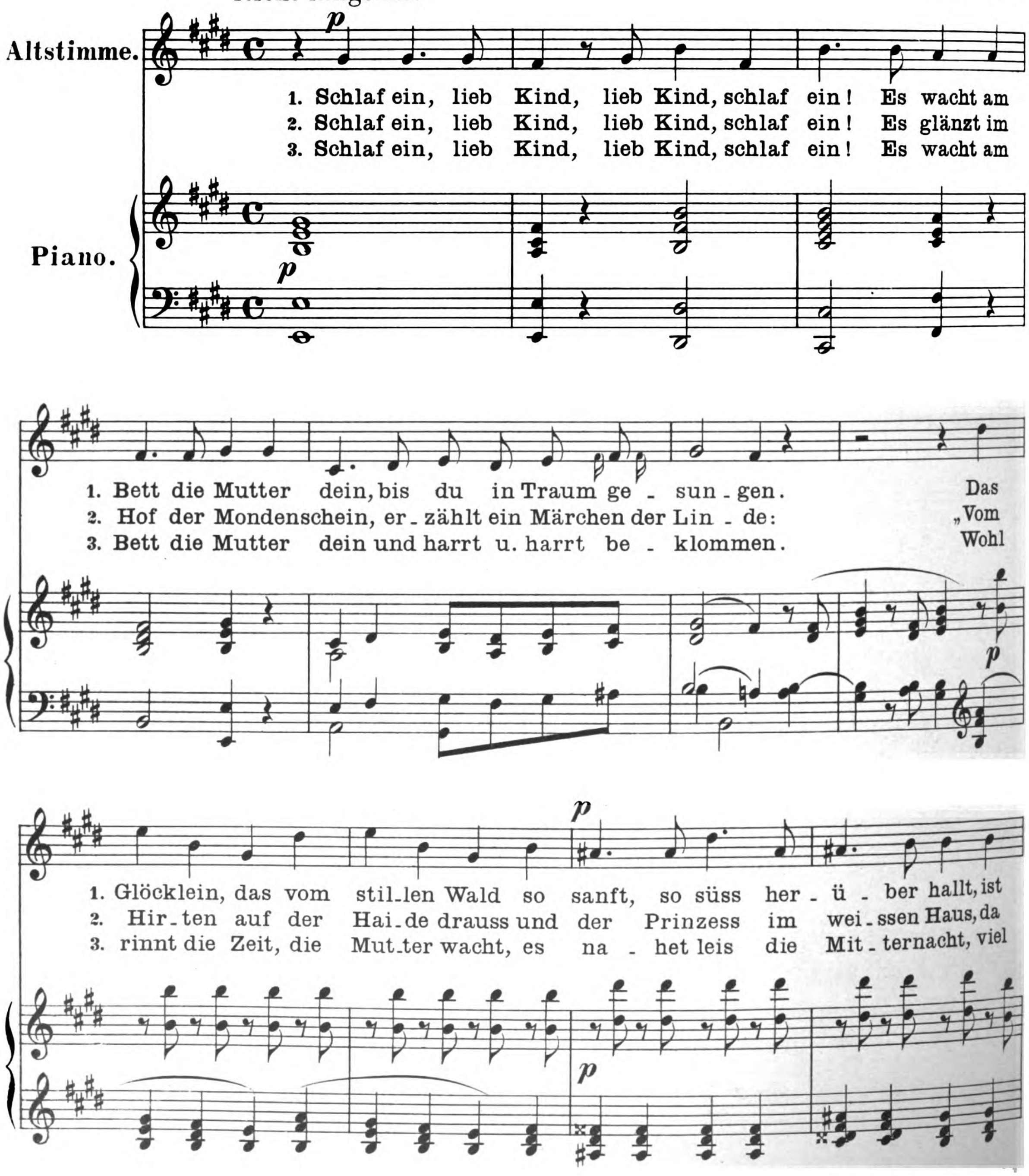

cresc.
risoluto
f con fuoco
ff
1.
Risoluto
cresc.
ff
sfz
p
cresc.
f
Fine.

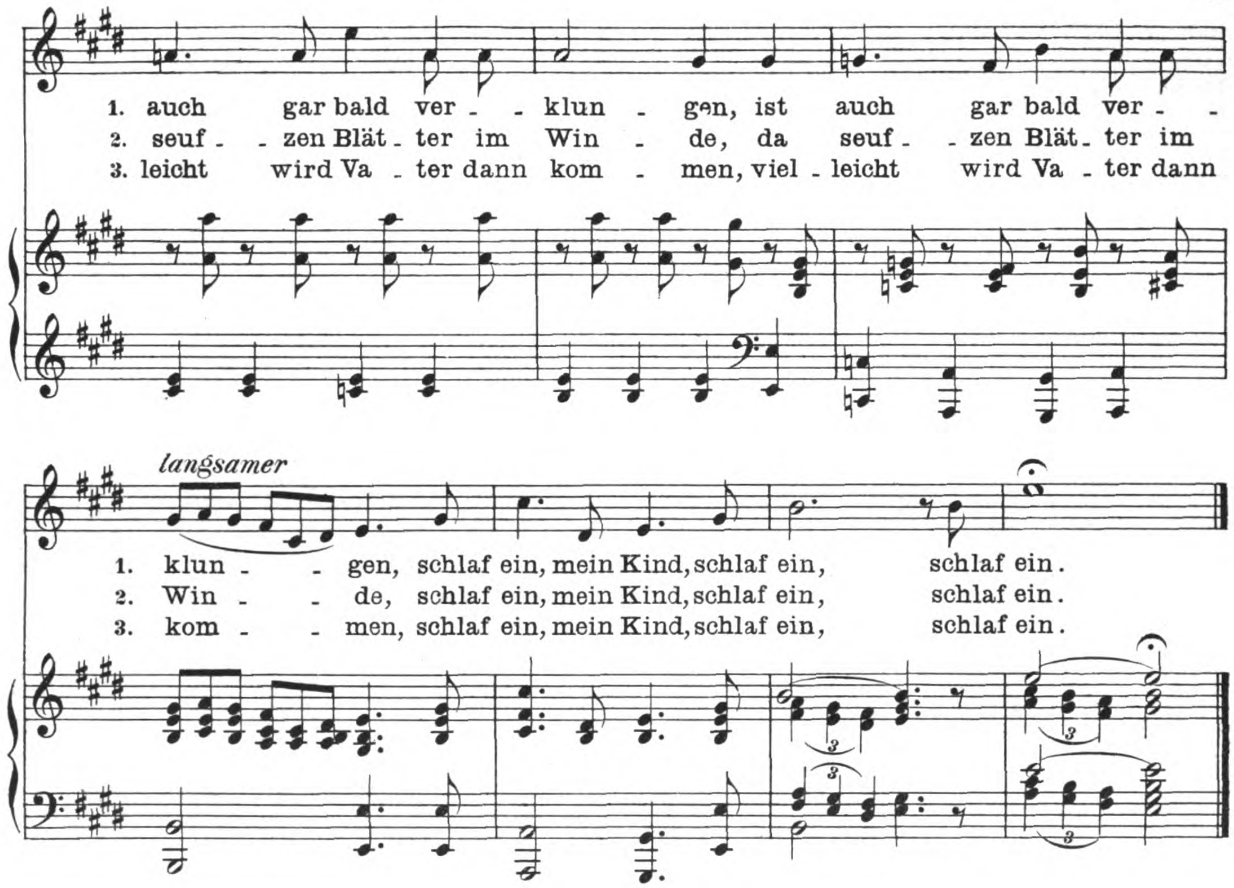
Lied der Meyhöferin aus „Frau Sorge“

von Herm. Sudermann.

E. Rabich.

Nicht langsam.

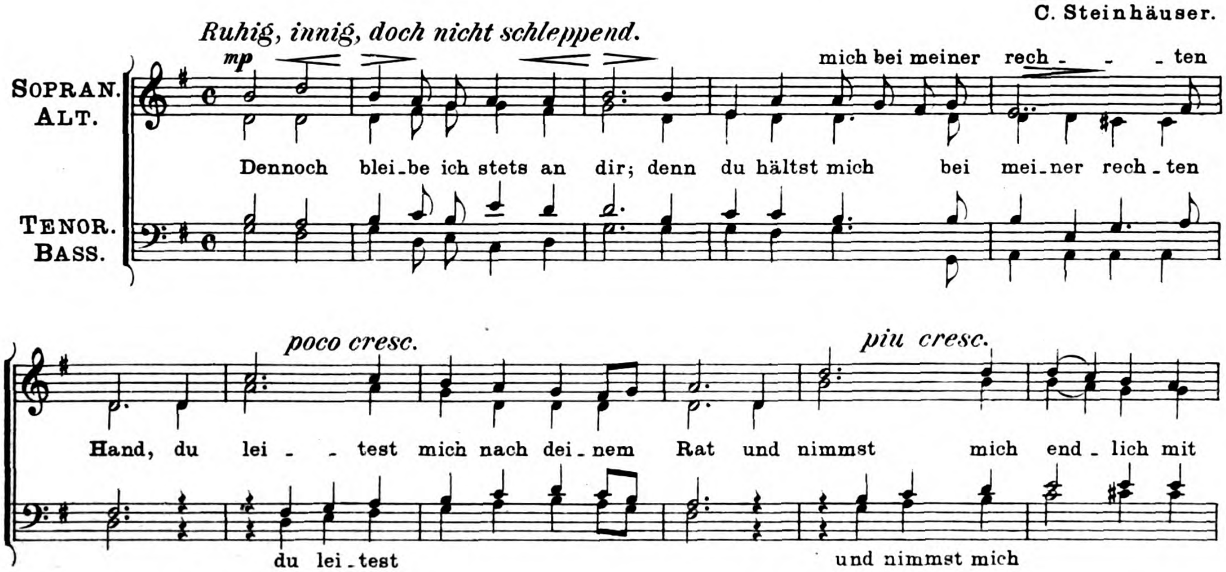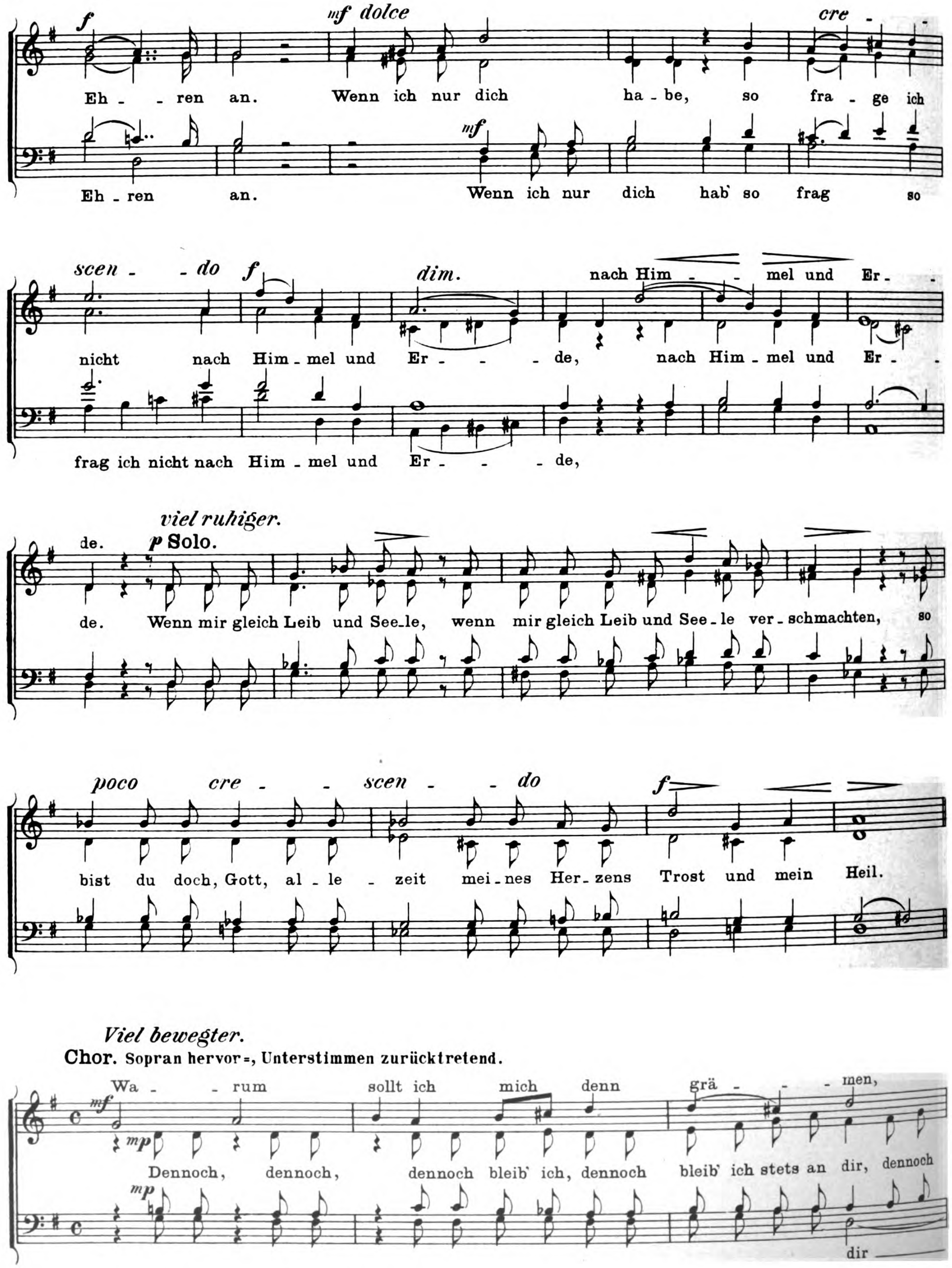




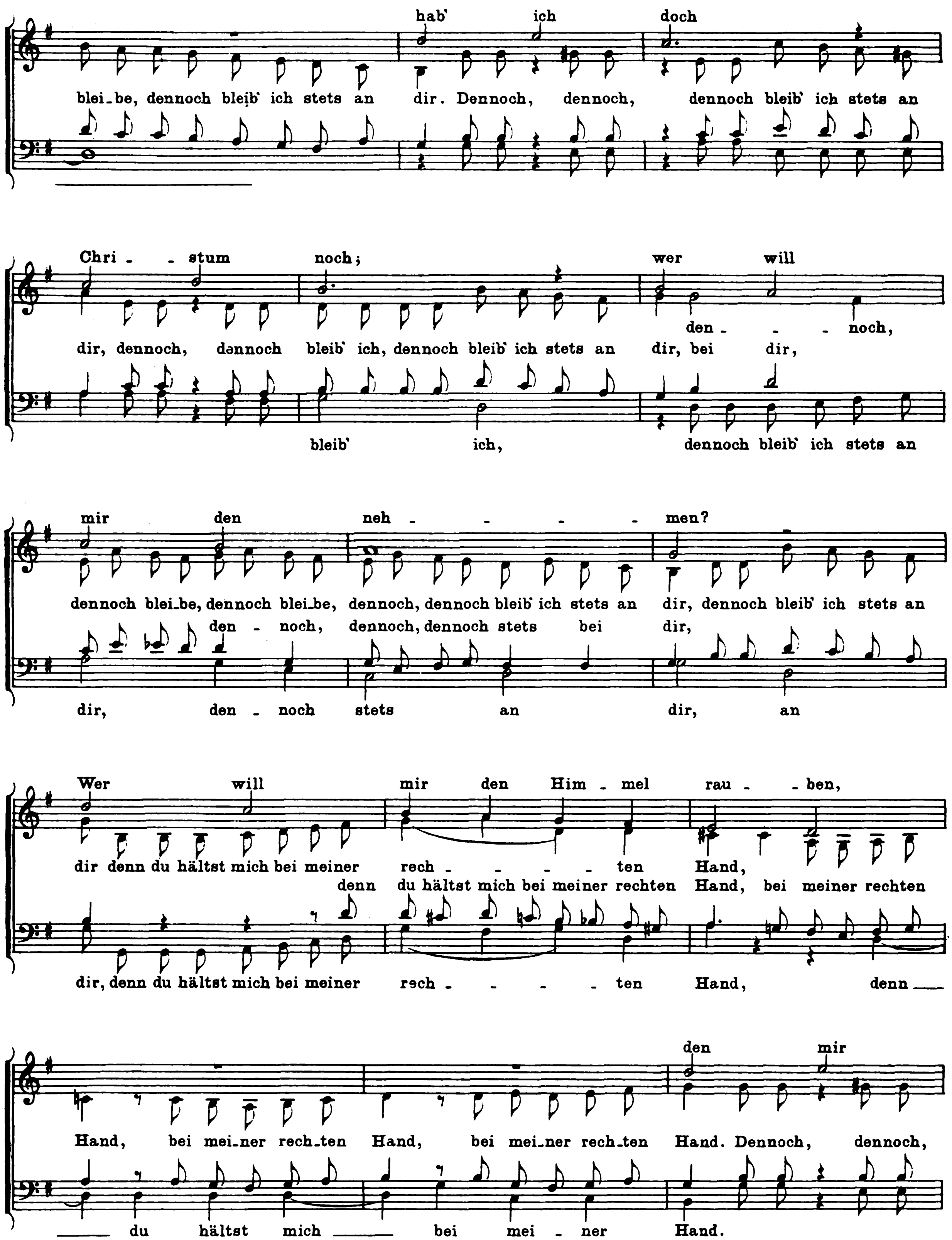
Motette
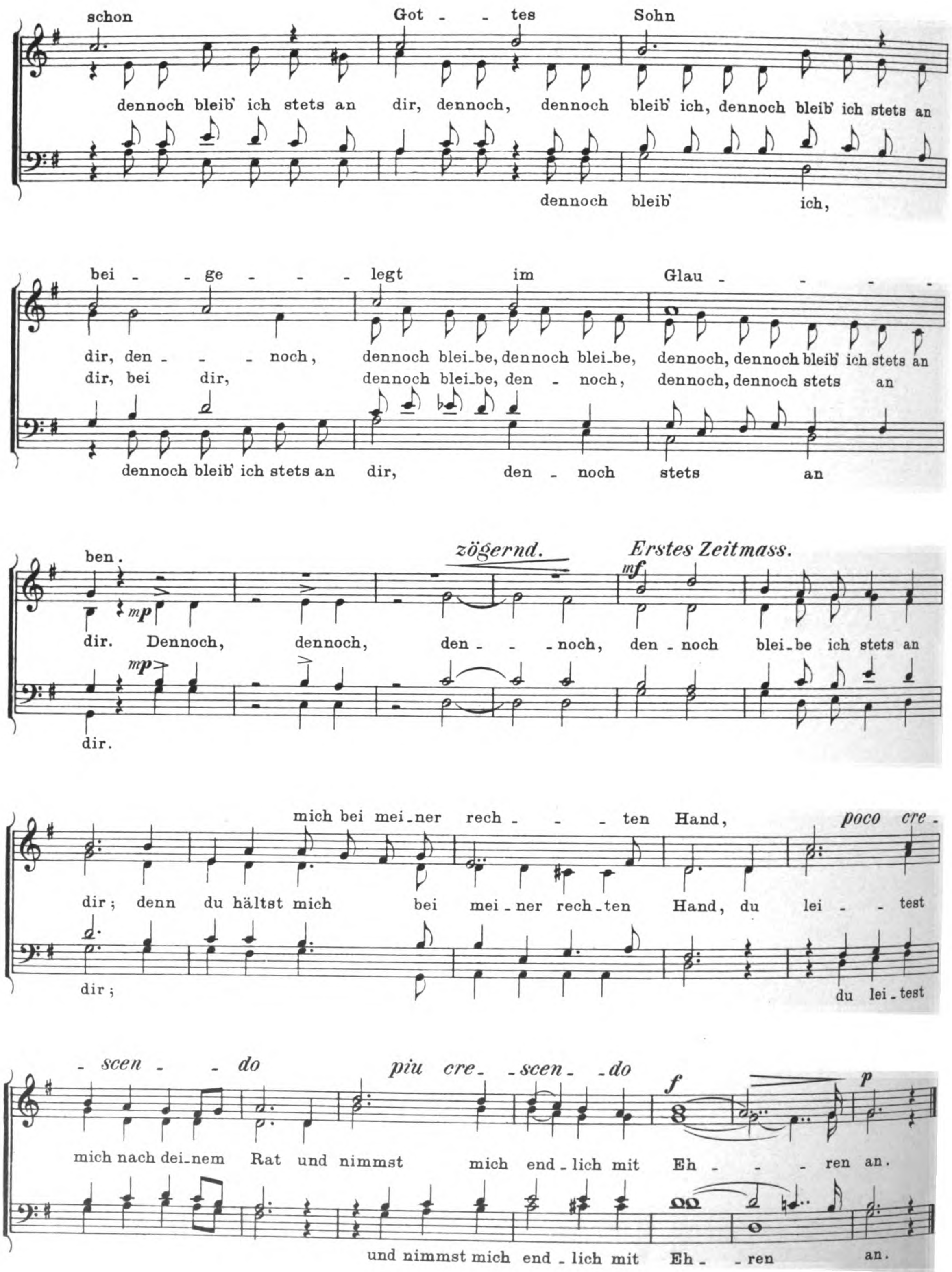
über Psalm 73, v. 23-26 und Choral „Warum sollt ich mich denn grämen."

C. Steinhäuser.




f
mf dolce
cre -
Eh - - ren an. Wenn ich nur dich ha - be, so fra - ge ich
mf
Eh - ren an. Wenn ich nur dich hab' so frag so
scen - - do f dim.
nach Him - - mel und Er -
nicht nach Him - mel und Er - - - de, nach Him - mel und Er -
frag ich nicht nach Him - mel und Er - - - de,
viel ruhiger.
de. p Solo.
de. Wenn mir gleich Leib und See - le, wenn mir gleich Leib und See - le ver - schmachten, so
poco cre - - scen - - do f
bist du doch, Gott, al - le - zeit mei - nes Her - zens Trost und mein Heil.
Viel bewegter.
Chor. Sopran hervor-, Unterstimmen zurücktretend.
mf
Wa - - rum sollt ich mich denn grä - - - men,
mp
Dennoch, dennoch, dennoch bleib' ich, dennoch bleib' ich stets an dir, dennoch
mp
dir


hab' ich doch
blei_be, dennoch bleib' ich stets an dir. Dennoch, dennoch, dennoch bleib' ich stets an
Chri - stum noch; wer will
den - - - noch,
dir, dennoch, dennoch bleib' ich, dennoch bleib' ich stets an dir, bei dir,
bleib' ich, dennoch bleib' ich stets an
mir den neh - - - - men?
dennoch blei_be, dennoch blei_be, dennoch, dennoch bleib' ich stets an dir, dennoch bleib' ich stets an
den - noch, dennoch, dennoch stets bei dir,
dir, den - noch stets an dir, an
Wer will mir den Him - mel rau - ben,
dir denn du hältst mich bei meiner rech - - - - ten Hand,
denn du hältst mich bei meiner rechten Hand, bei meiner rechten
dir, denn du hältst mich bei meiner rech - - - - - ten Hand, denn
den mir
Hand, bei mei_ner rech_ten Hand, bei mei_ner rech_ten Hand. Dennoch, dennoch,
du hältst mich bei mei - ner Hand.


schon Got - - tes Sohn
dennoch bleib' ich stets an dir, dennoch, dennoch bleib' ich, dennoch bleib' ich stets an
dennoch bleib' ich,
bei - - ge - - - - legt im Glau - - - -
dir, den - - - noch, dennoch blei_be, dennoch blei_be, dennoch, dennoch bleib' ich stets an
dir, bei dir, dennoch blei_be, den - noch, dennoch, dennoch stets an
dennoch bleib' ich stets an dir, den - noch stets an
ben.
zögernd.
Erstes Zeitmass.
mf
mp
dir. Dennoch, dennoch, den - - - noch, den - noch blei_be ich stets an
dir.
mich bei mei_ner rech - - - ten Hand,
poco cre -
dir; denn du hältst mich bei mei_ner rech_ten Hand, du lei - - test
dir;
du lei_test
- scen - - do
piu cre_ - scen_ - do
f
p
mich nach dei_nem Rat und nimmst mich end_lich mit Eh - - - ren an.
und nimmst mich end_lich mit Eh - ren an.
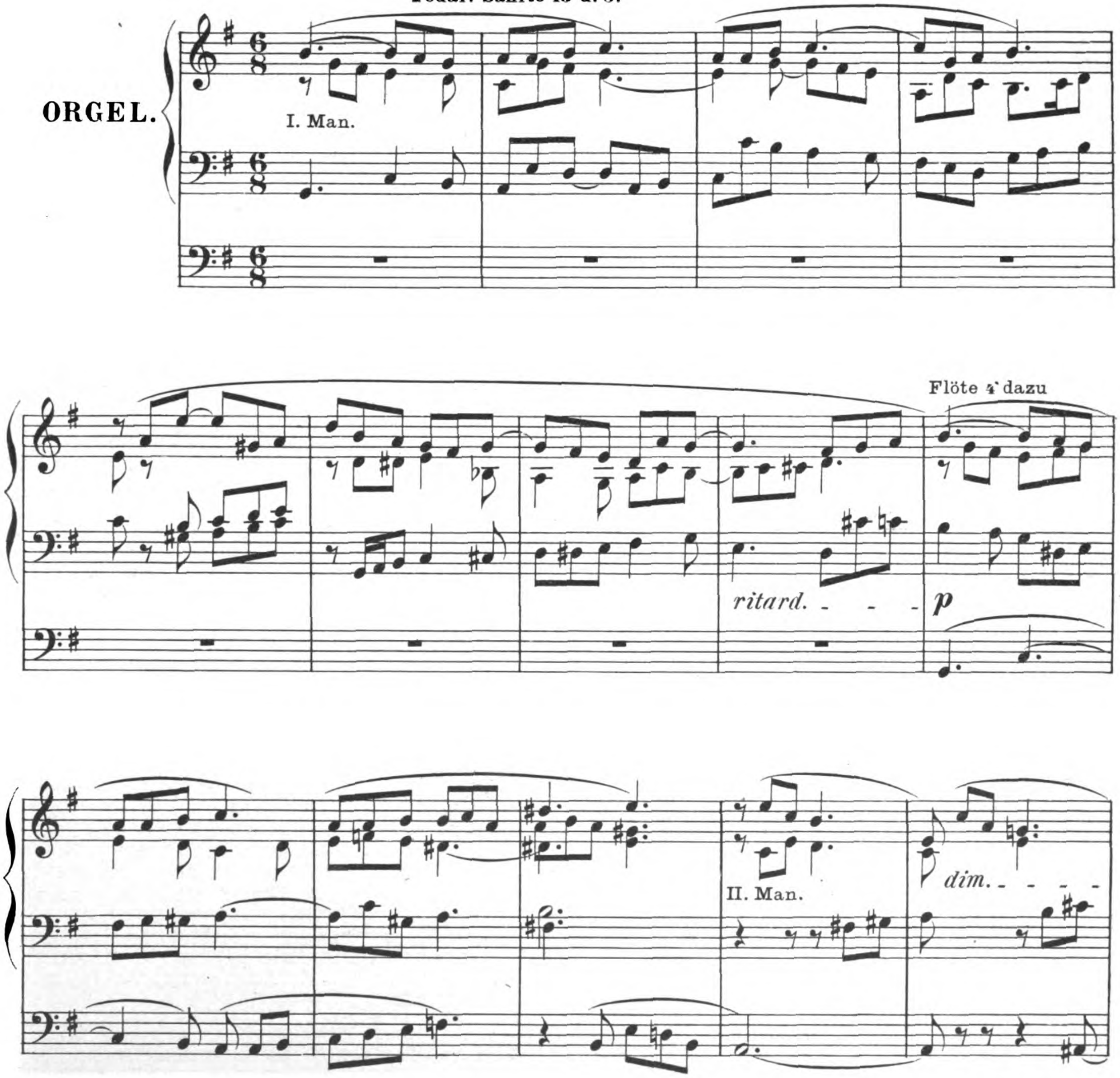
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
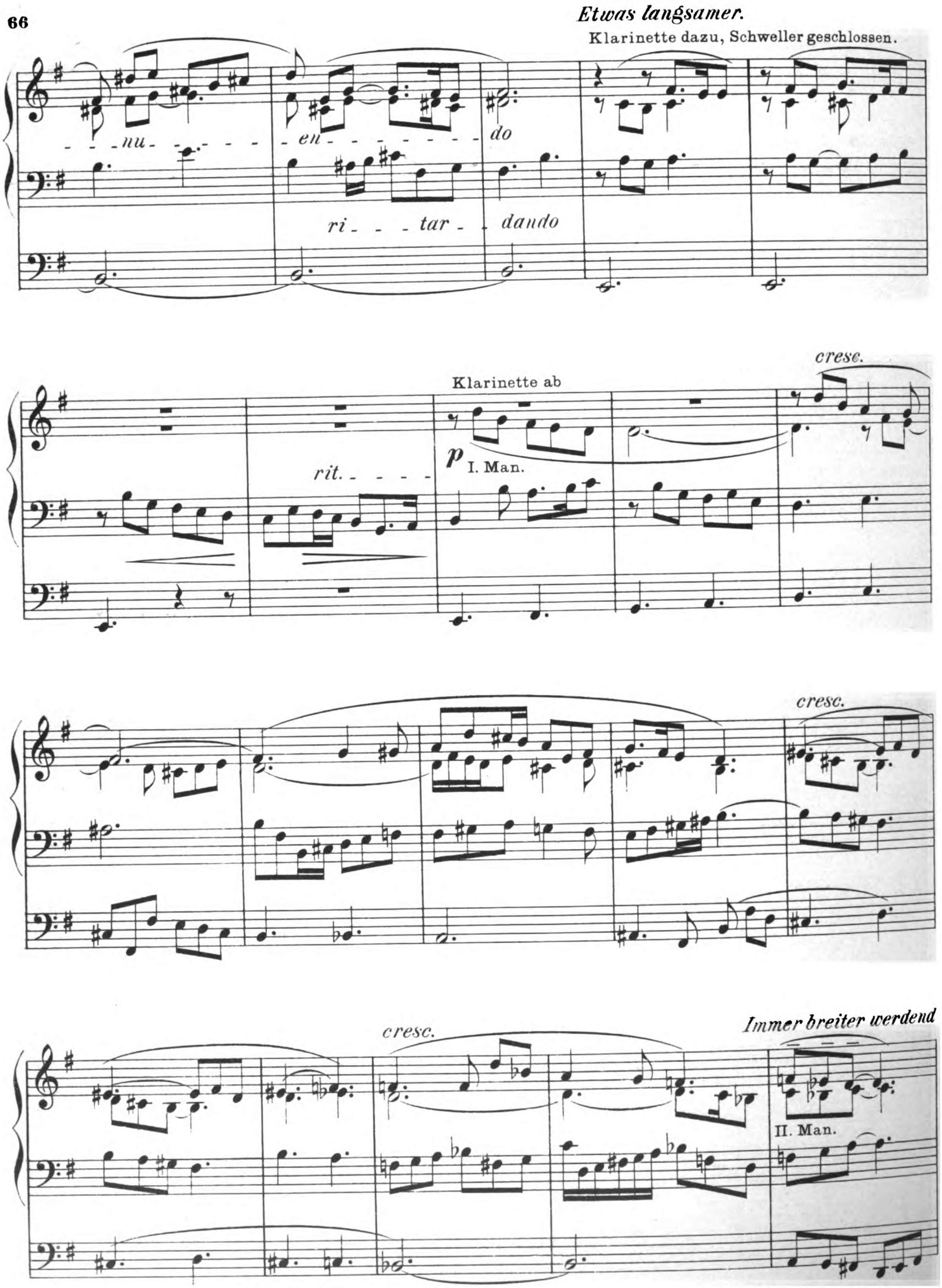
Legende.
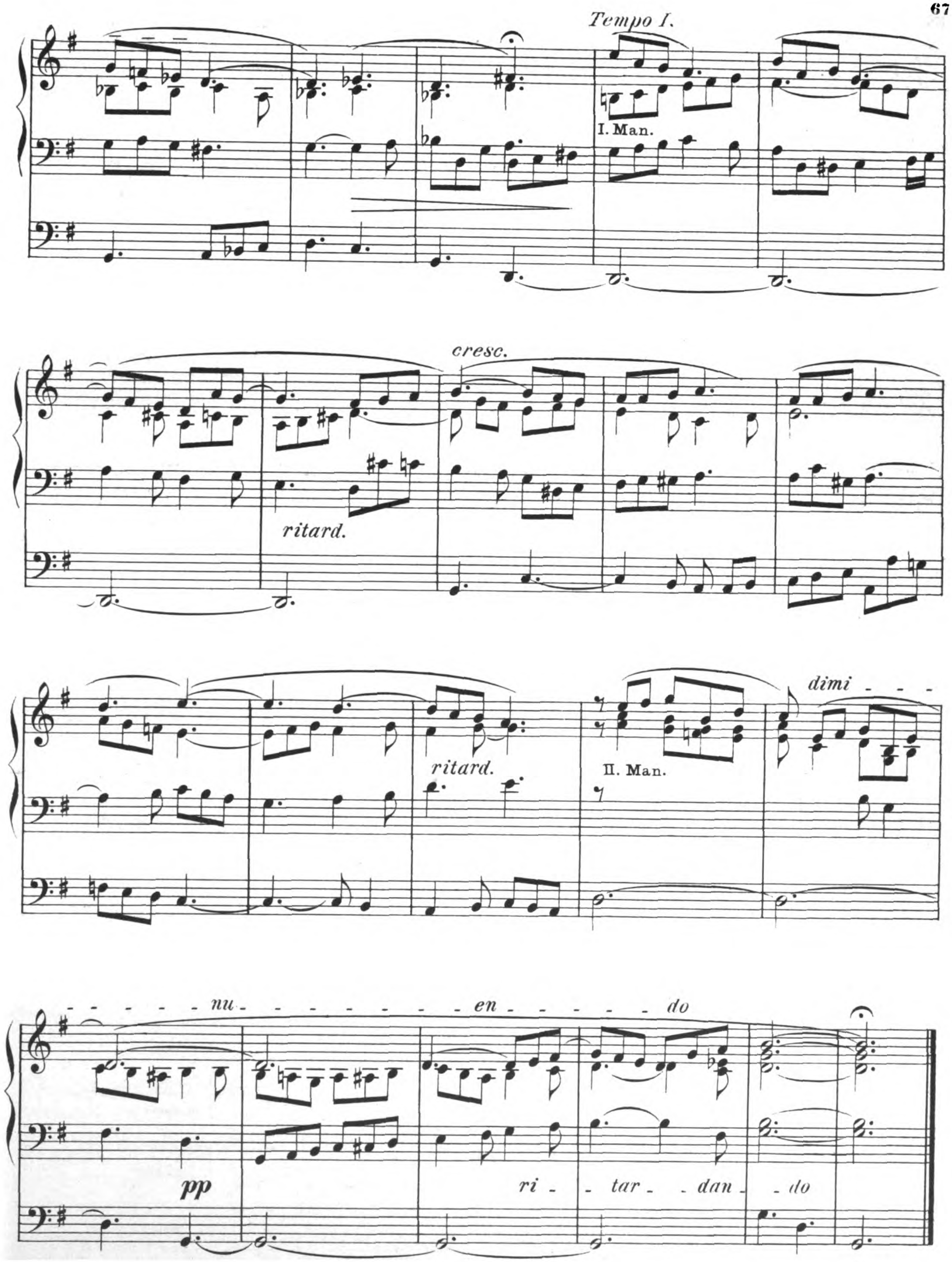
Mässig bewegt.

I. Man: Sanfte 8' u. Manualkoppel.
II. Man: Zarte mehr streichende 8'.
Pedal: Sanfte 16' u. 8'.

Adolph Gessner.
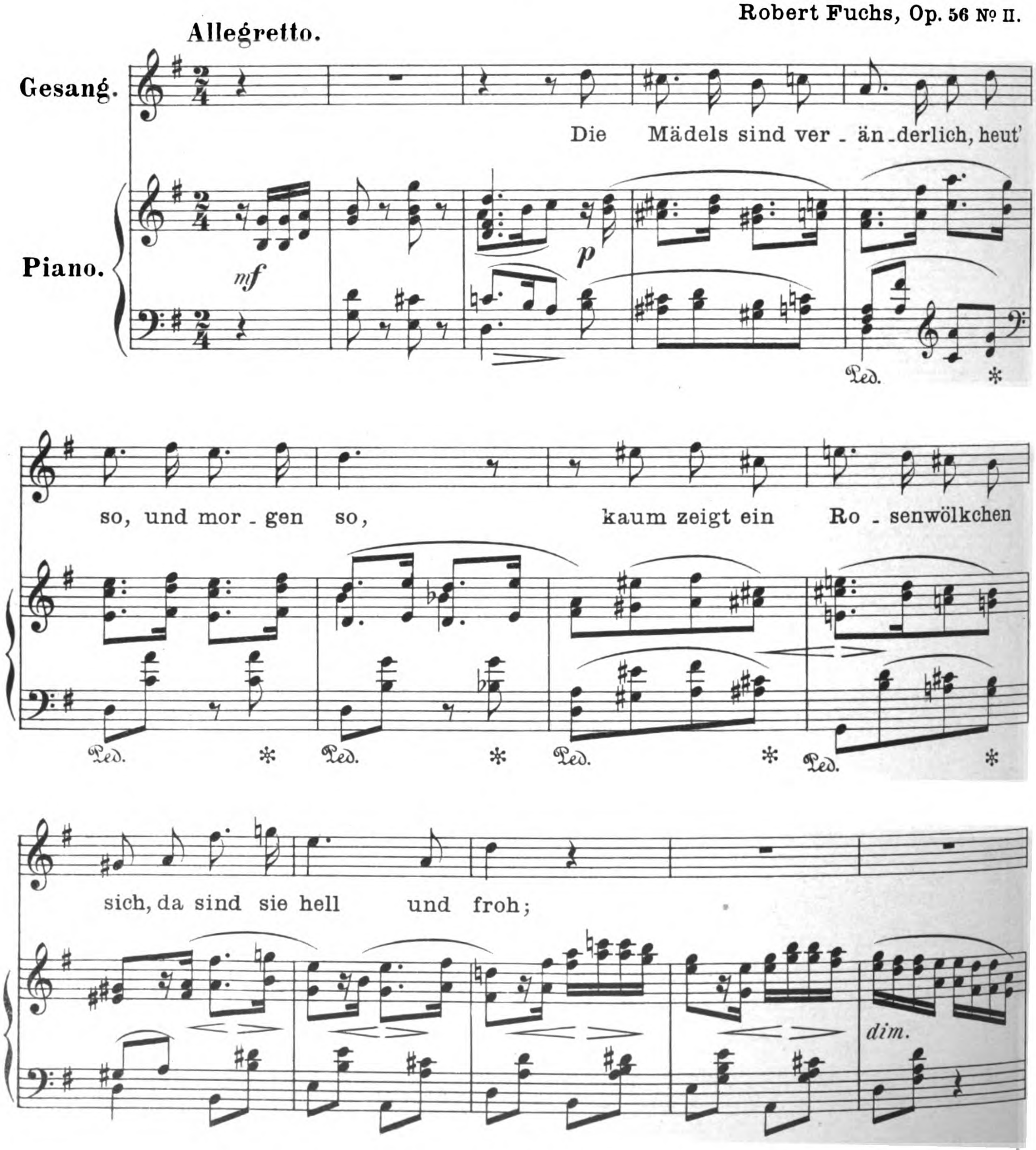



Etwas langsamer.
Klarinette dazu, Schweller geschlossen.
nu - en - do
ri - tar - dando
Klarinette ab
rit.
p
I. Man.
cresc.
cresc.
cresc.
Immer breiter werdend
II. Man.
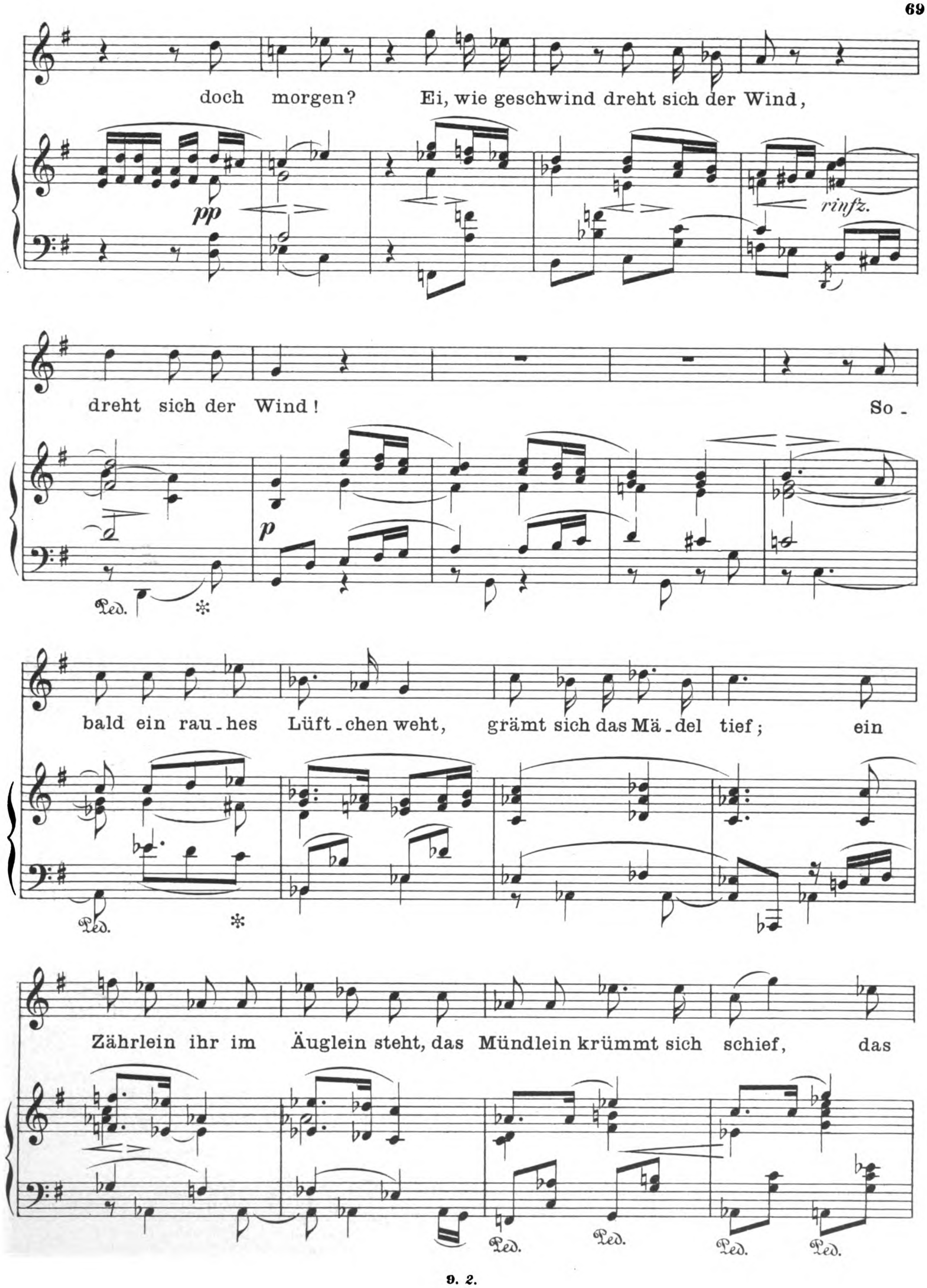

Tempo I.
I. Man.
cresc.
ritard.
ritard.
II. Man.
dimi - - - - - - - nu - - - - - - - - - en - - - - - - - do
pp
ri - tar - dan - do
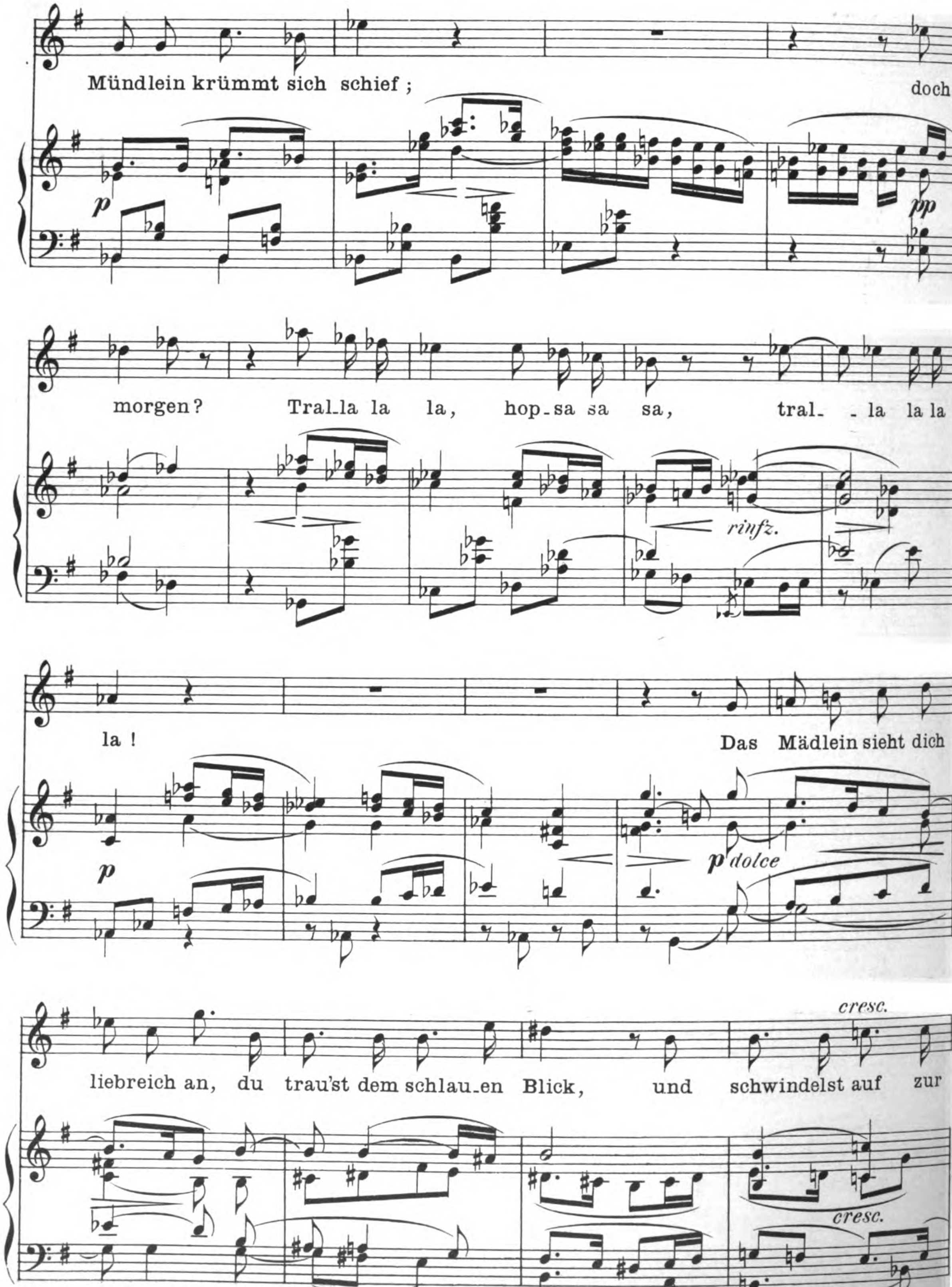
Mädchenlaune.
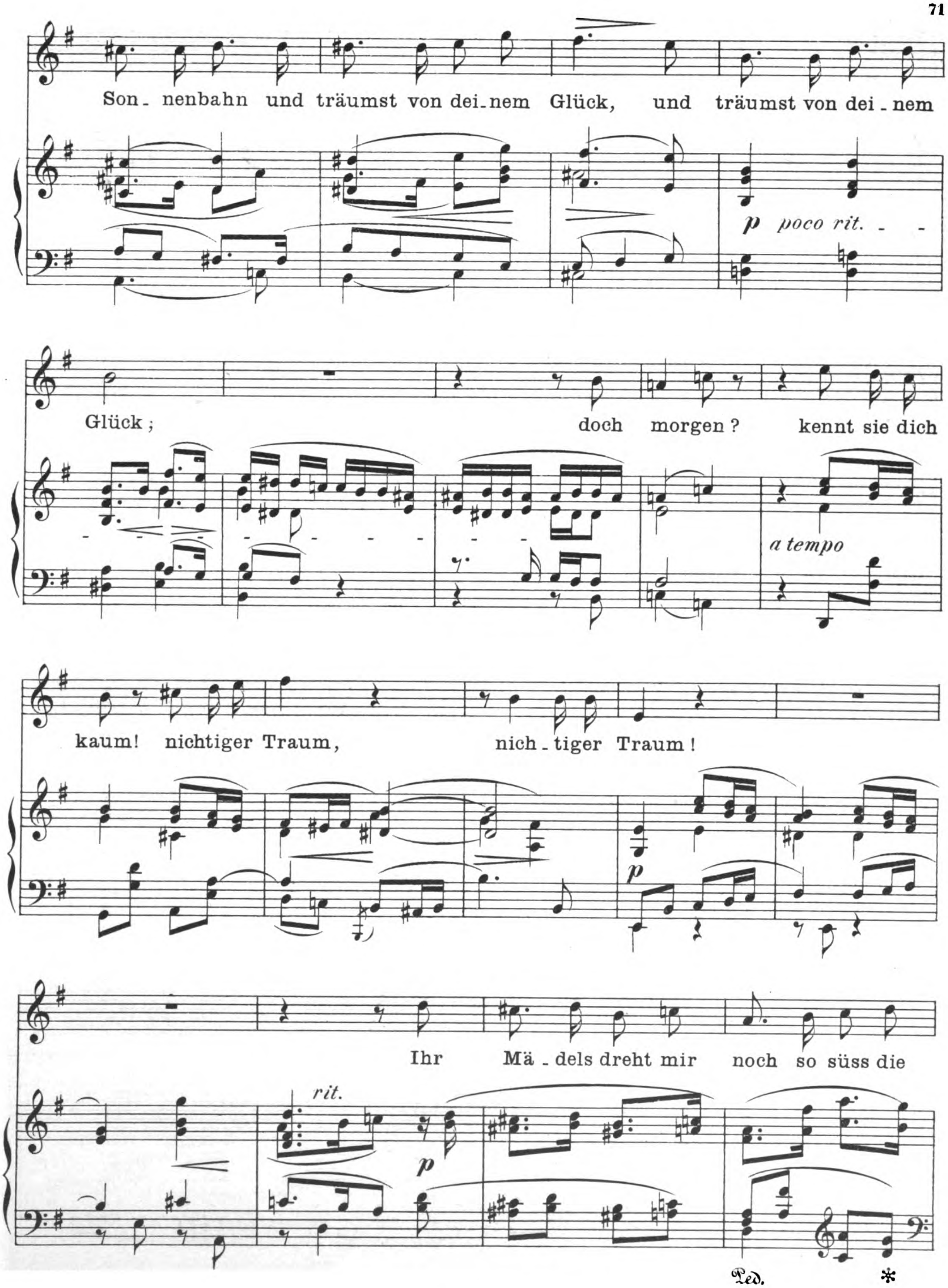
(Schubart.)
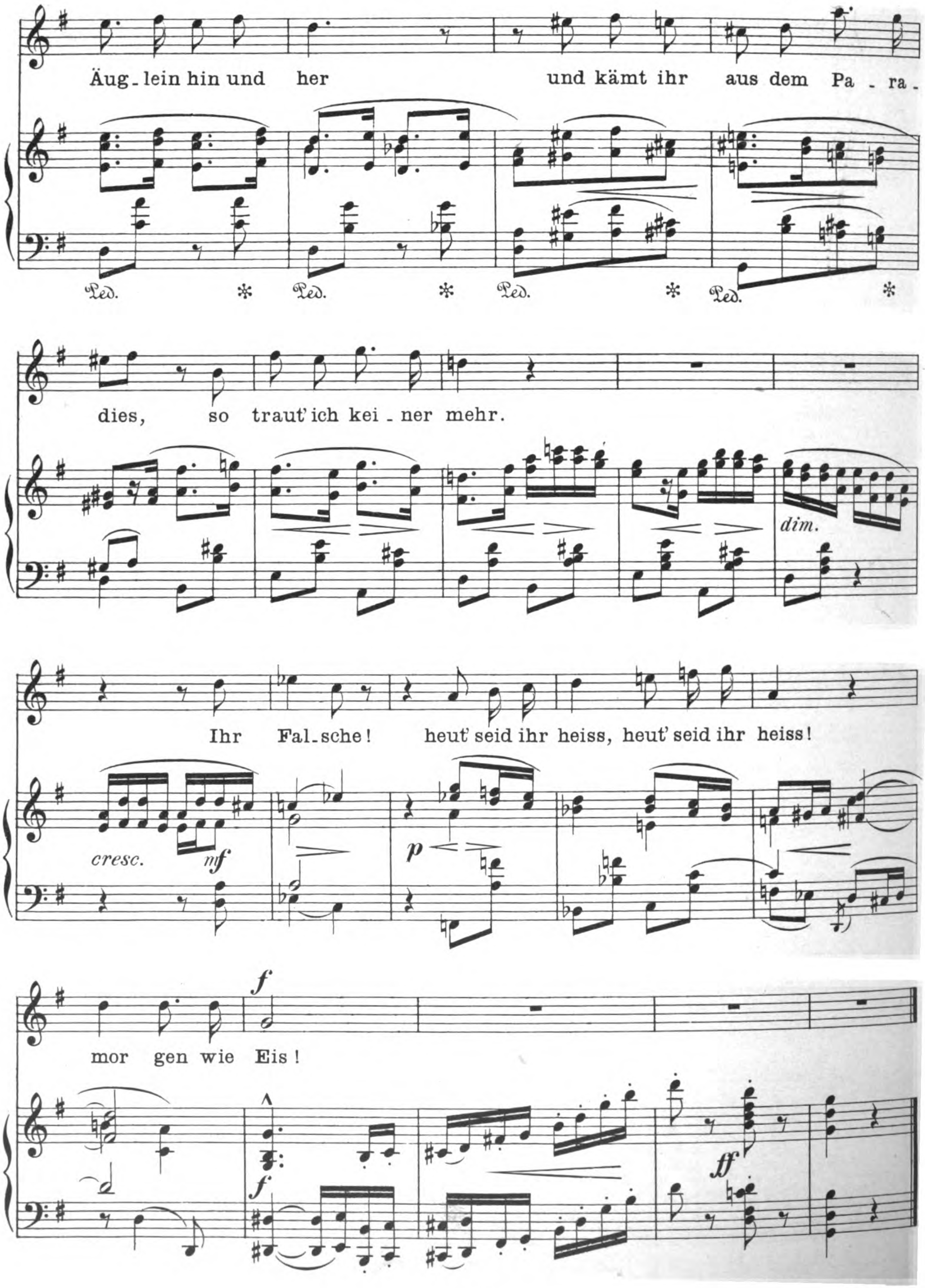
Robert Fuchs, Op. 56 № II.




doch morgen? Ei, wie geschwind dreht sich der Wind,
rinfz.
dreht sich der Wind! So-
bald ein rau-hes Lüft-chen weht, grämt sich das Mä-del tief; ein
Zährlein ihr im Äuglein steht, das Mündlein krümmt sich schief, das


Mündlein krümmt sich schief; doch
p
pp
morgen? Tral-la la la, hop-sa sa sa, tral- -la la la
rinfz.
la! Das Mädlein sieht dich
p
p dolce
cresc.
liebreich an, du trau'st dem schlau-en Blick, und schwindelst auf zur
cresc.
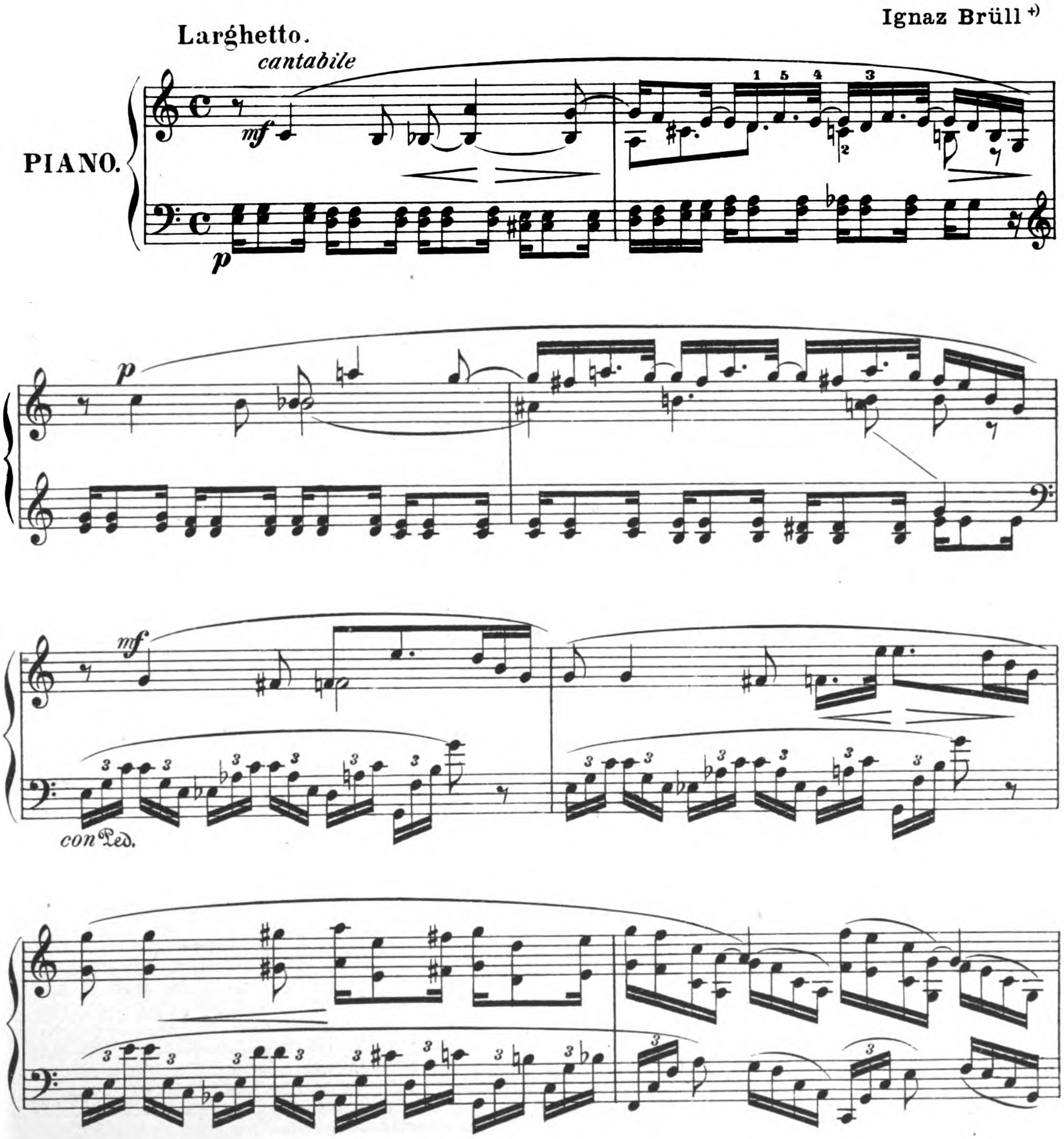

Son - nenbahn und träumst von dei - nem Glück, und träumst von dei - nem
p poco rit.
Glück; doch morgen? kennt sie dich
a tempo
kaum! nichtiger Traum, nich - tiger Traum!
p
Ihr Mä - dels dreht mir noch so süss die
rit.
p
Ped.
*


Äug - lein hin und her und kämt ihr aus dem Pa - ra -
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
dies, so traut' ich kei - ner mehr.
dim.
Ihr Fal - sche! heut' seid ihr heiss, heut' seid ihr heiss!
cresc. mf p
f
mor gen wie Eis!
f
ff
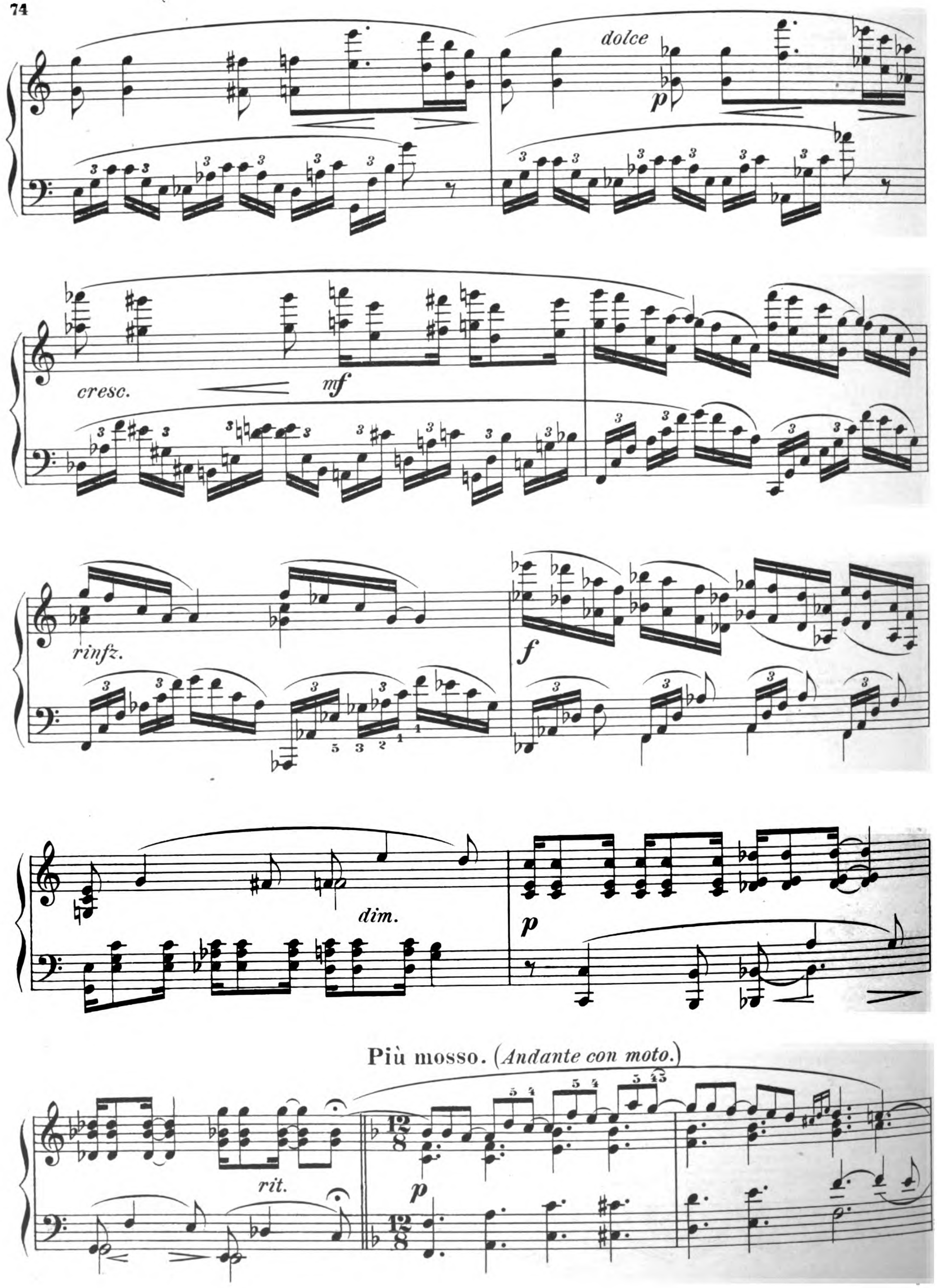
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

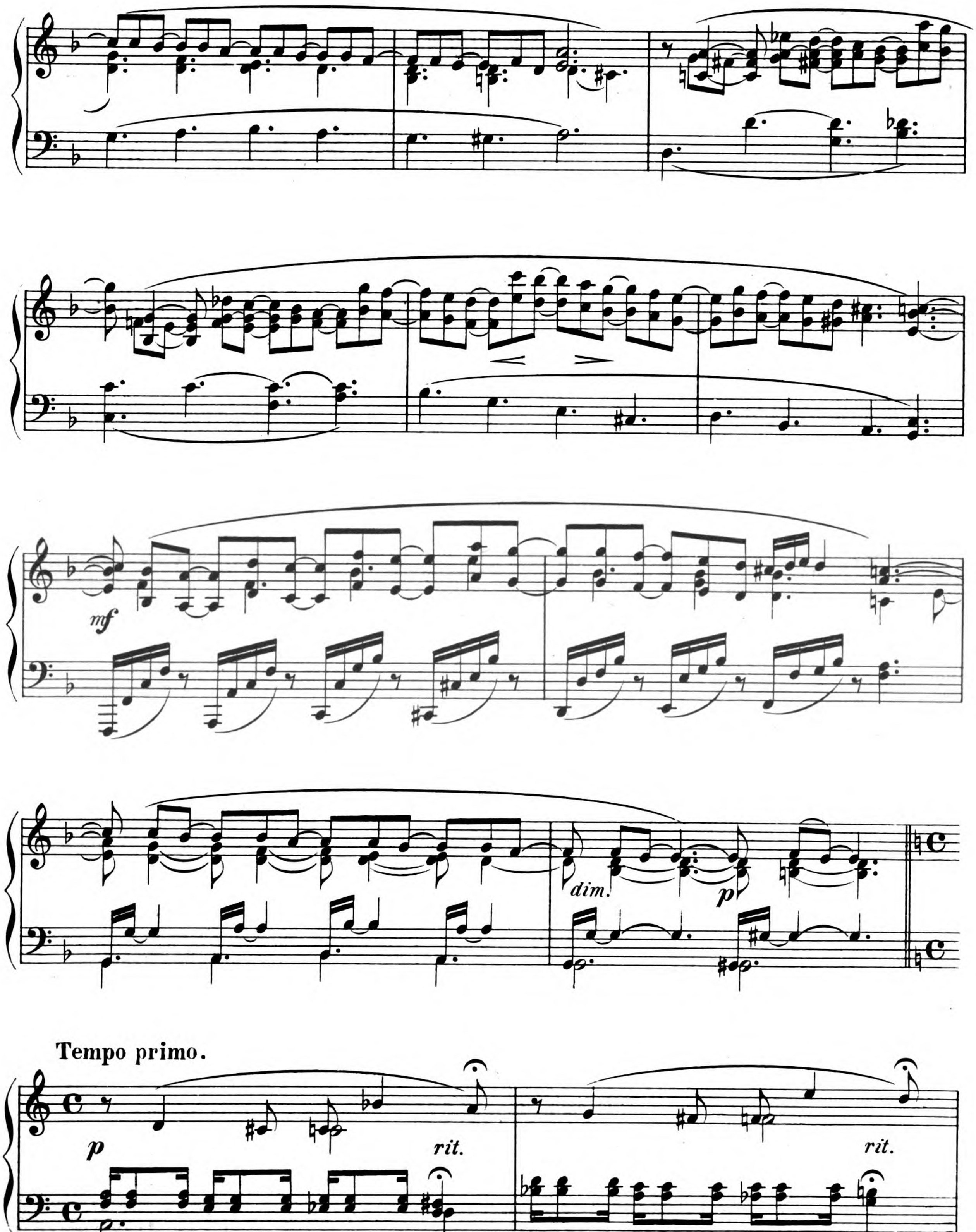
Cavatine.
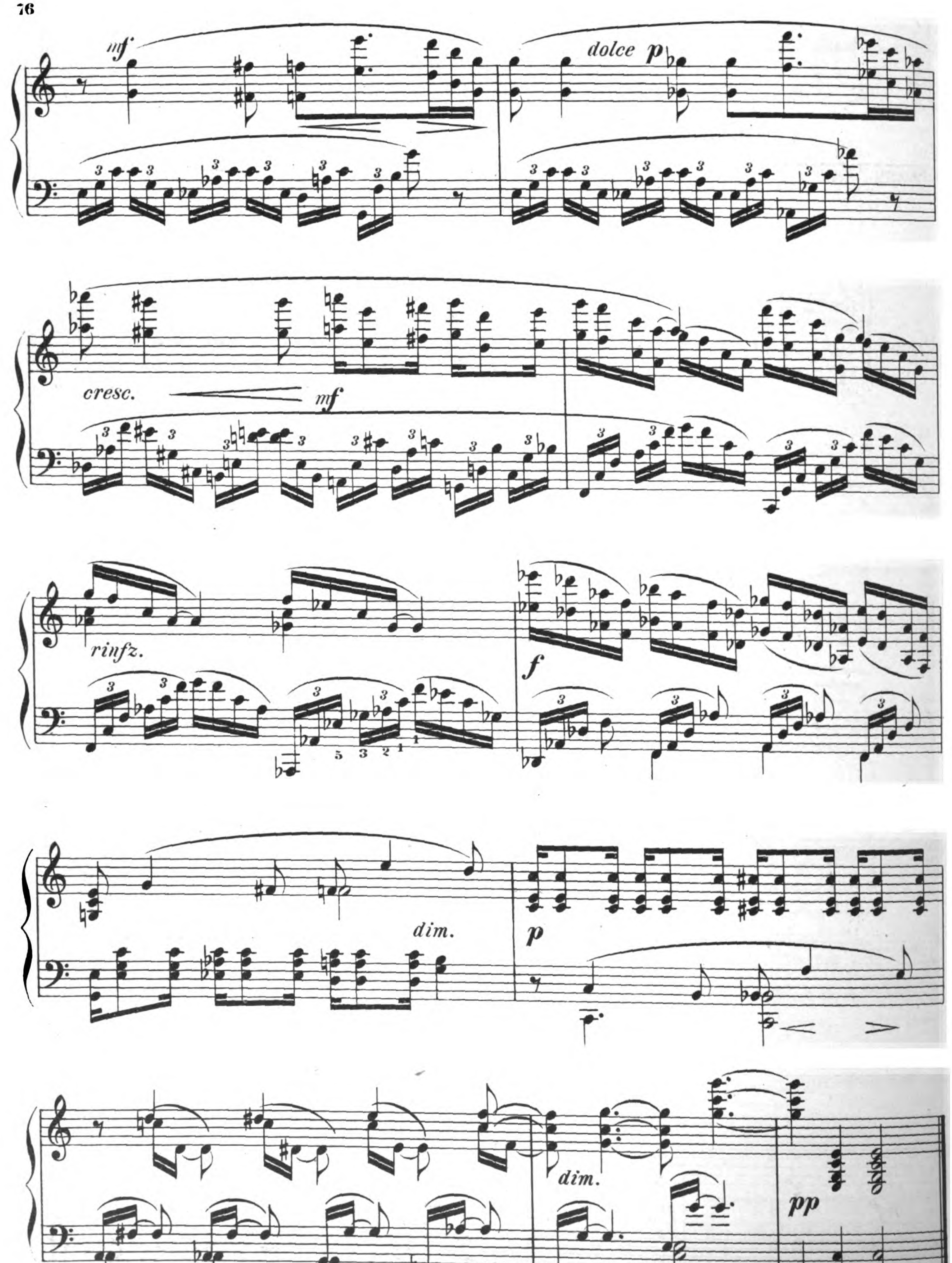
Ignaz Brüll +)



+) Nº 3 aus der Suite Op. 80, Langensalza, Hermann Beyer & Söhne.


dolce
p
cresc.
mf
rinfz.
f
dim.
p
Più mosso. (Andante con moto.)
rit.
p
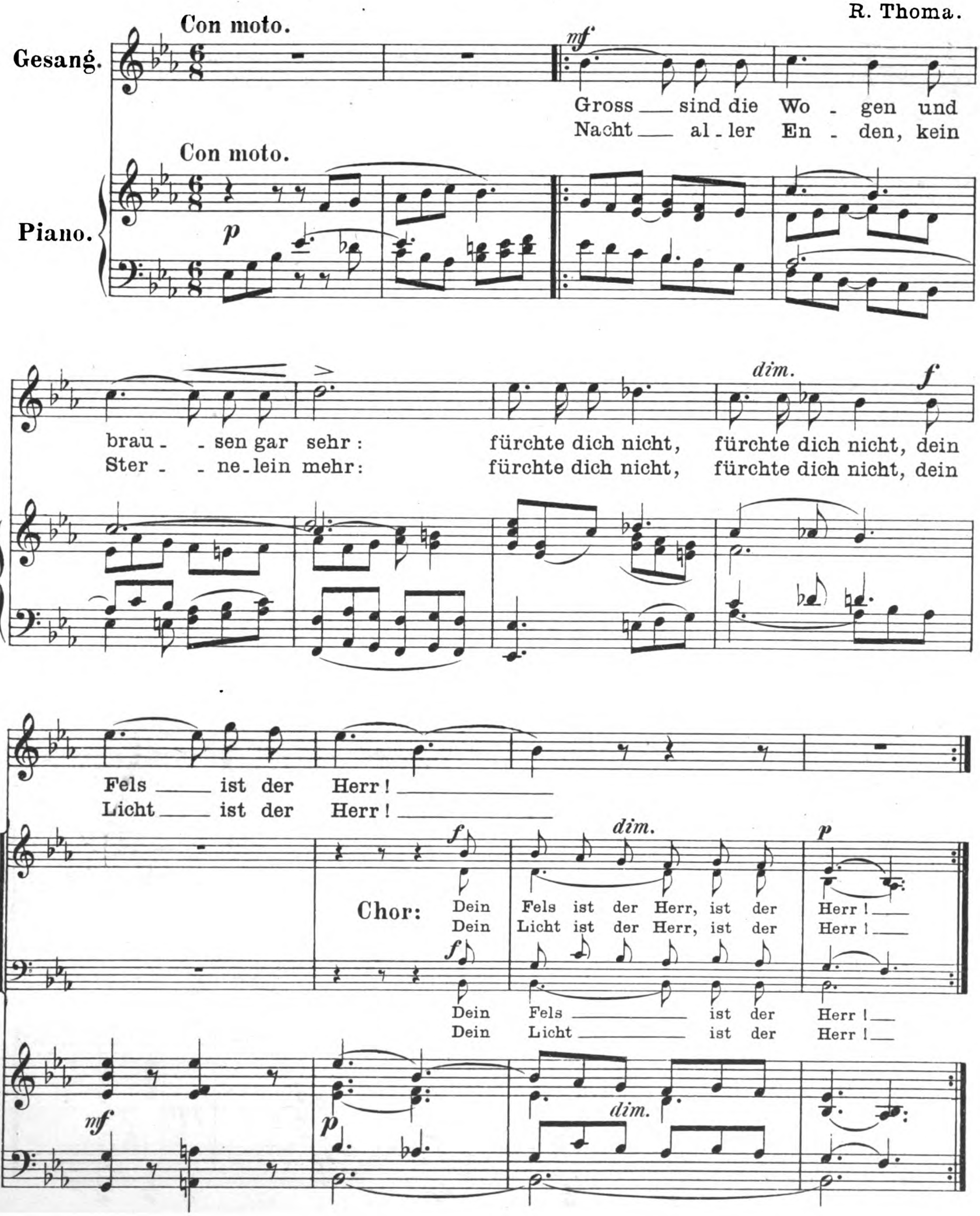

mf
dim.
p
Tempo primo.
p
rit.
rit.
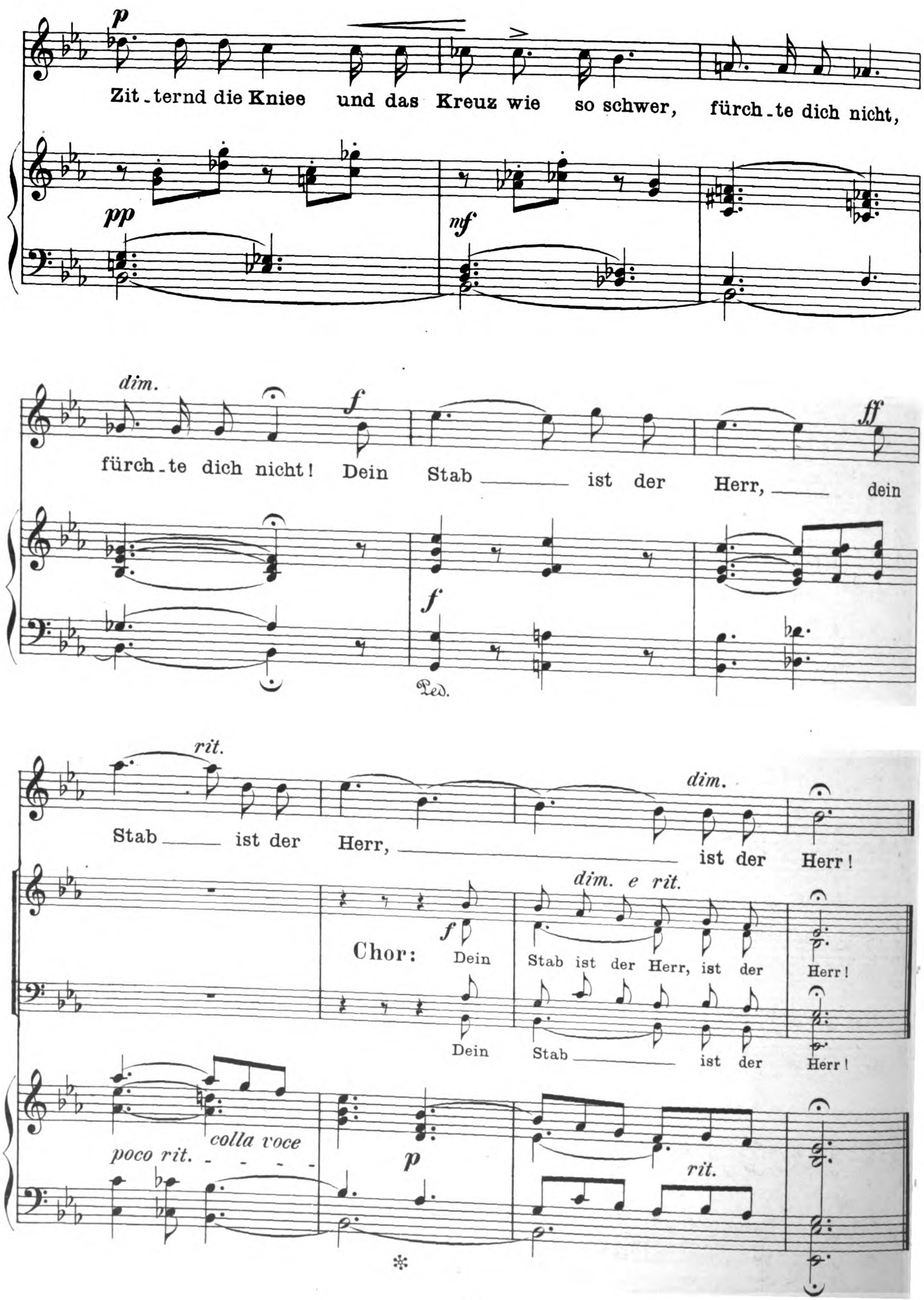

mf
dolce p
cresc.
mf
rinfz.
f
dim.
p
dim.
pp

Geistliches Lied.

(Oser.)

R. Thoma.
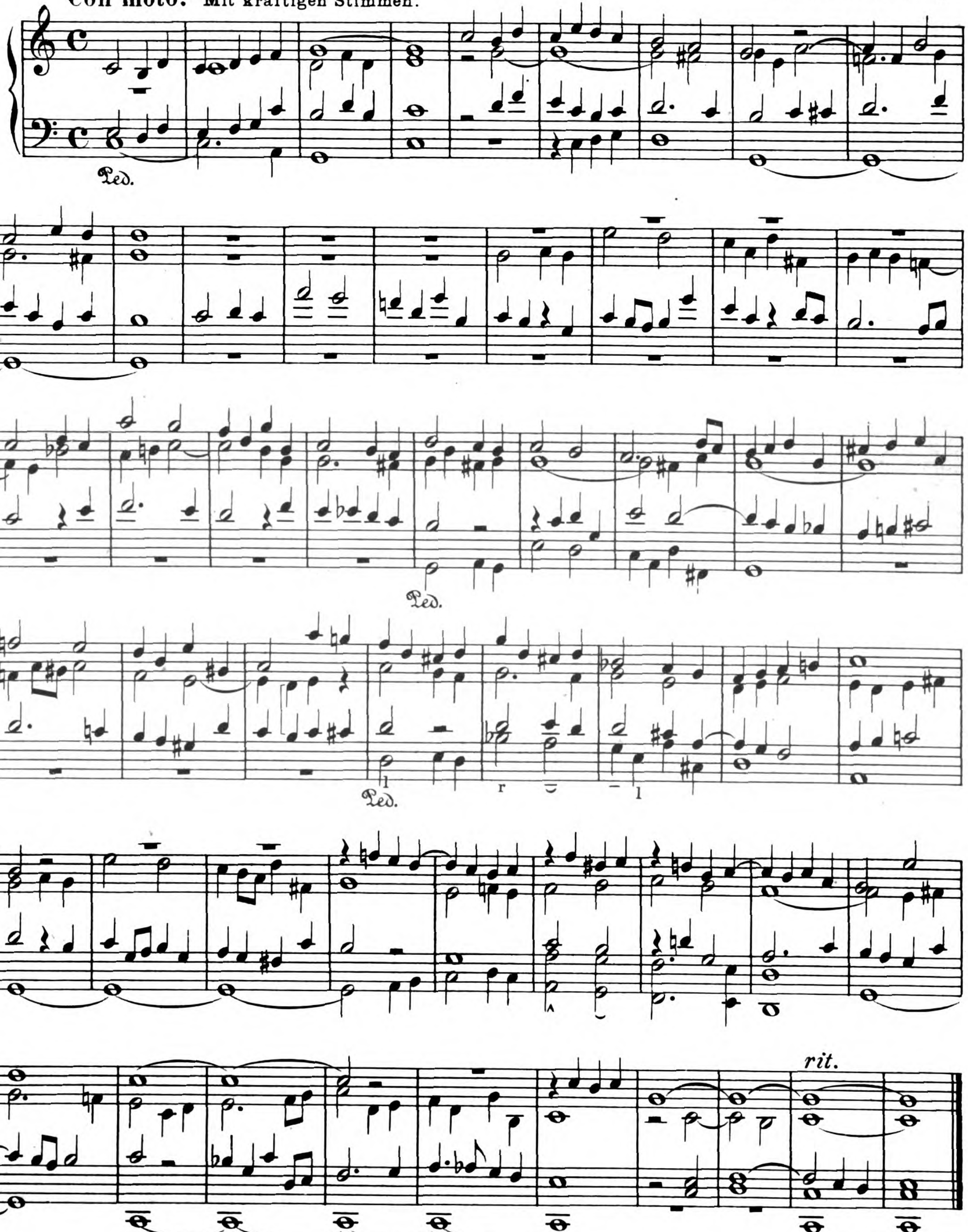



p
Zit-ternd die Kniee und das Kreuz wie so schwer, fürch-te dich nicht,
pp
mf
dim.
f
ff
fürch-te dich nicht! Dein Stab ist der Herr, dein
f
Ped.
rit.
dim.
Stab ist der Herr, ist der Herr!
dim. e rit.
f
Chor:
Dein Stab ist der Herr, ist der Herr!
Dein Stab ist der Herr!
colla voce
poco rit.
p
rit.

Präludium.

Für Orgel oder Harmonium.
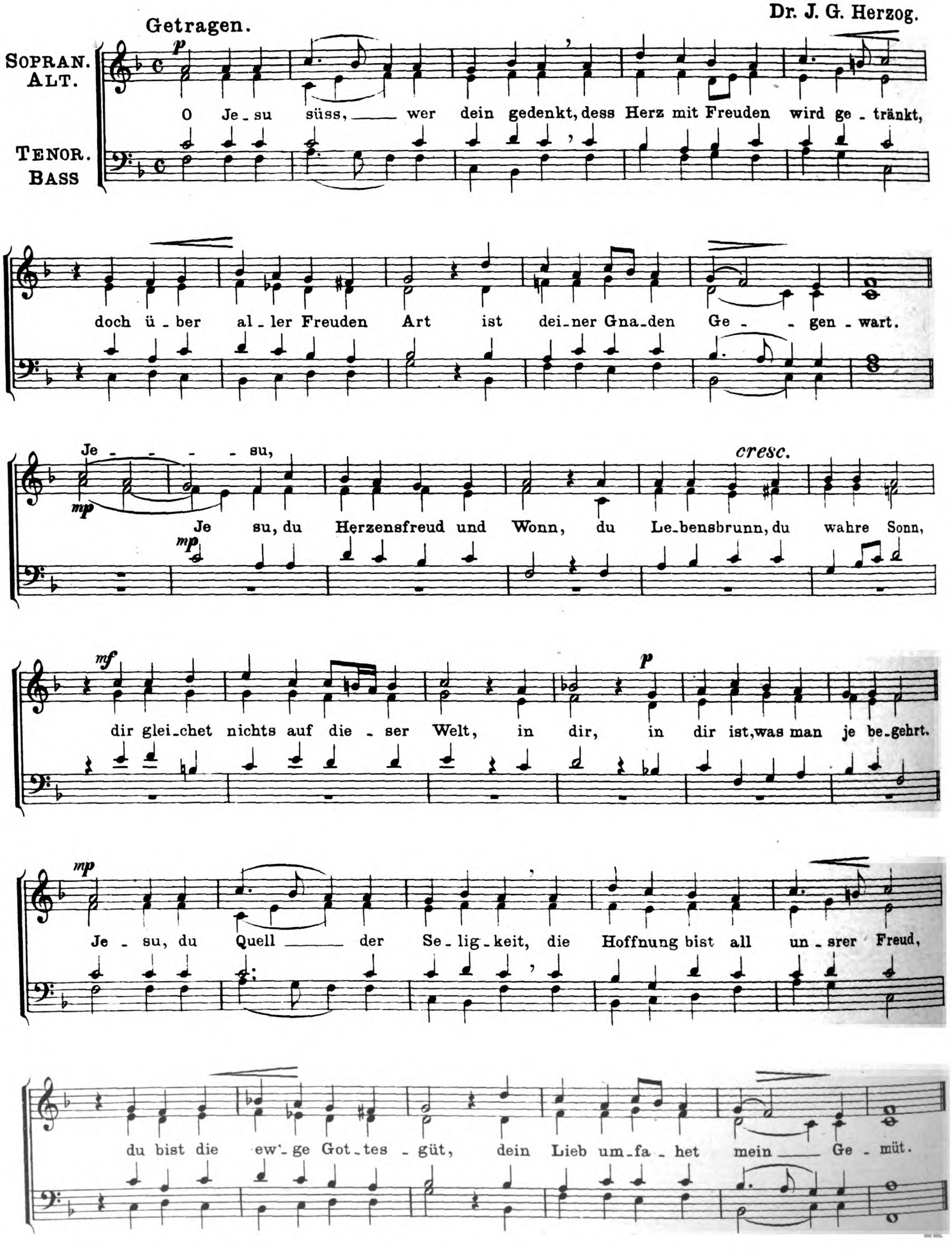
Dr. J. G. Herzog.

Con moto. Mit kräftigen Stimmen.



O Jesu süss, wer dein gedenkt.
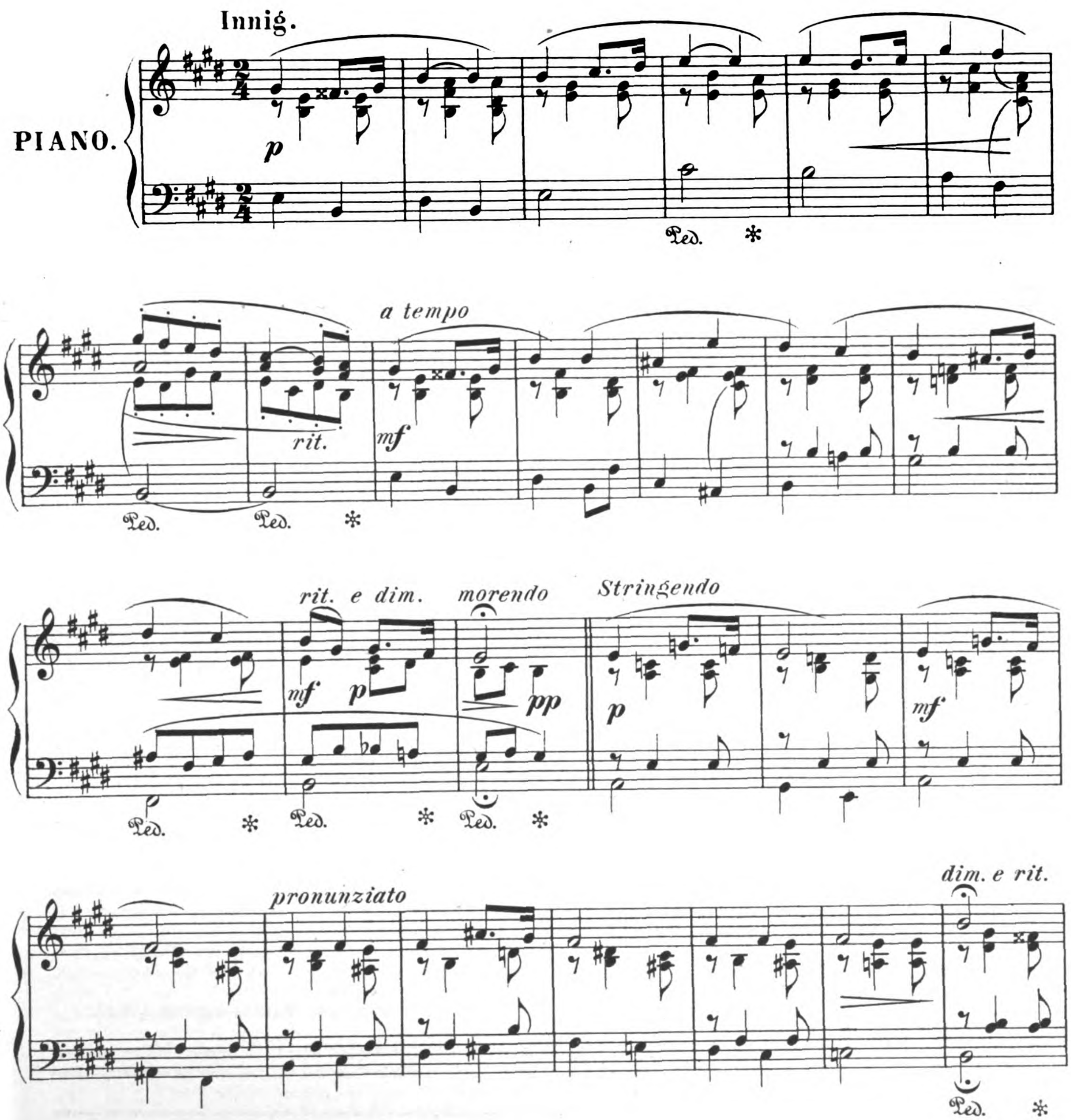
Dr. J. G. Herzog.
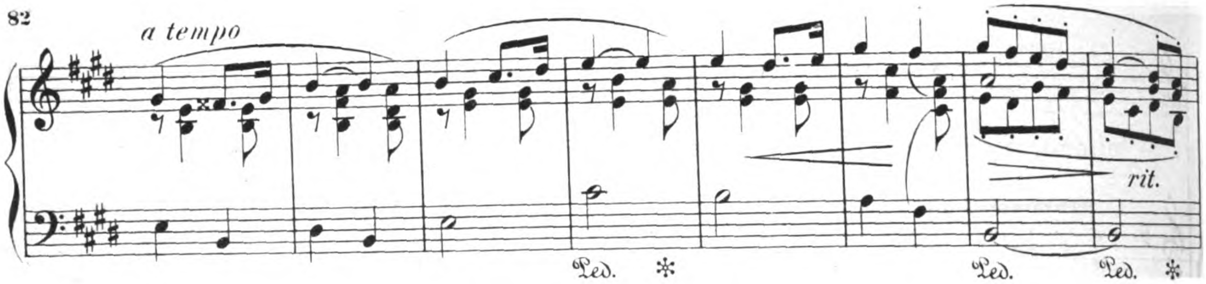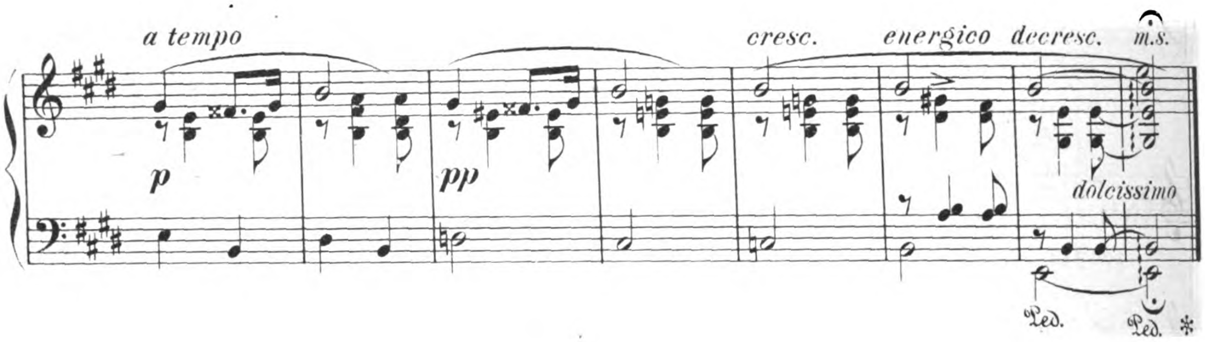


Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Skizze.

P. Teichfischer.
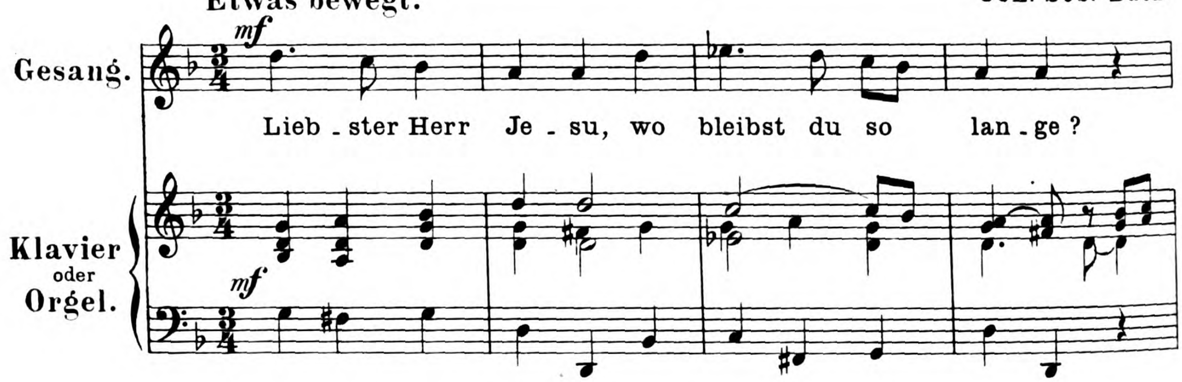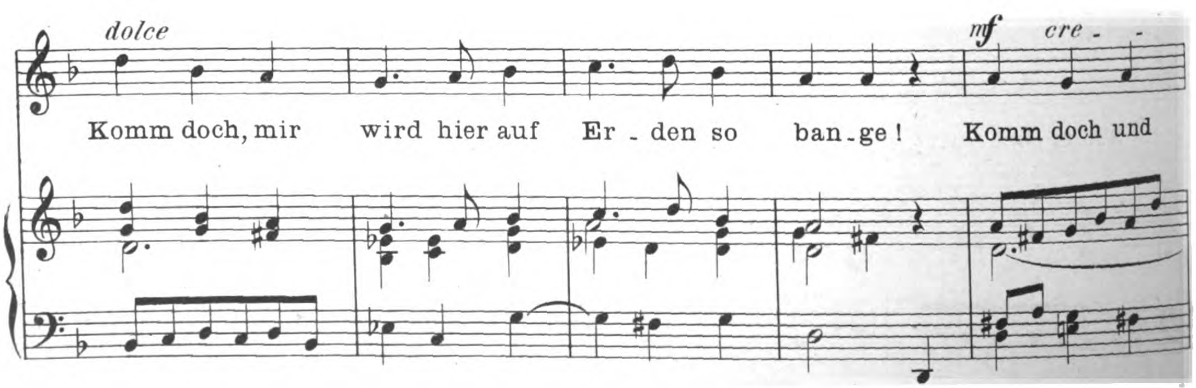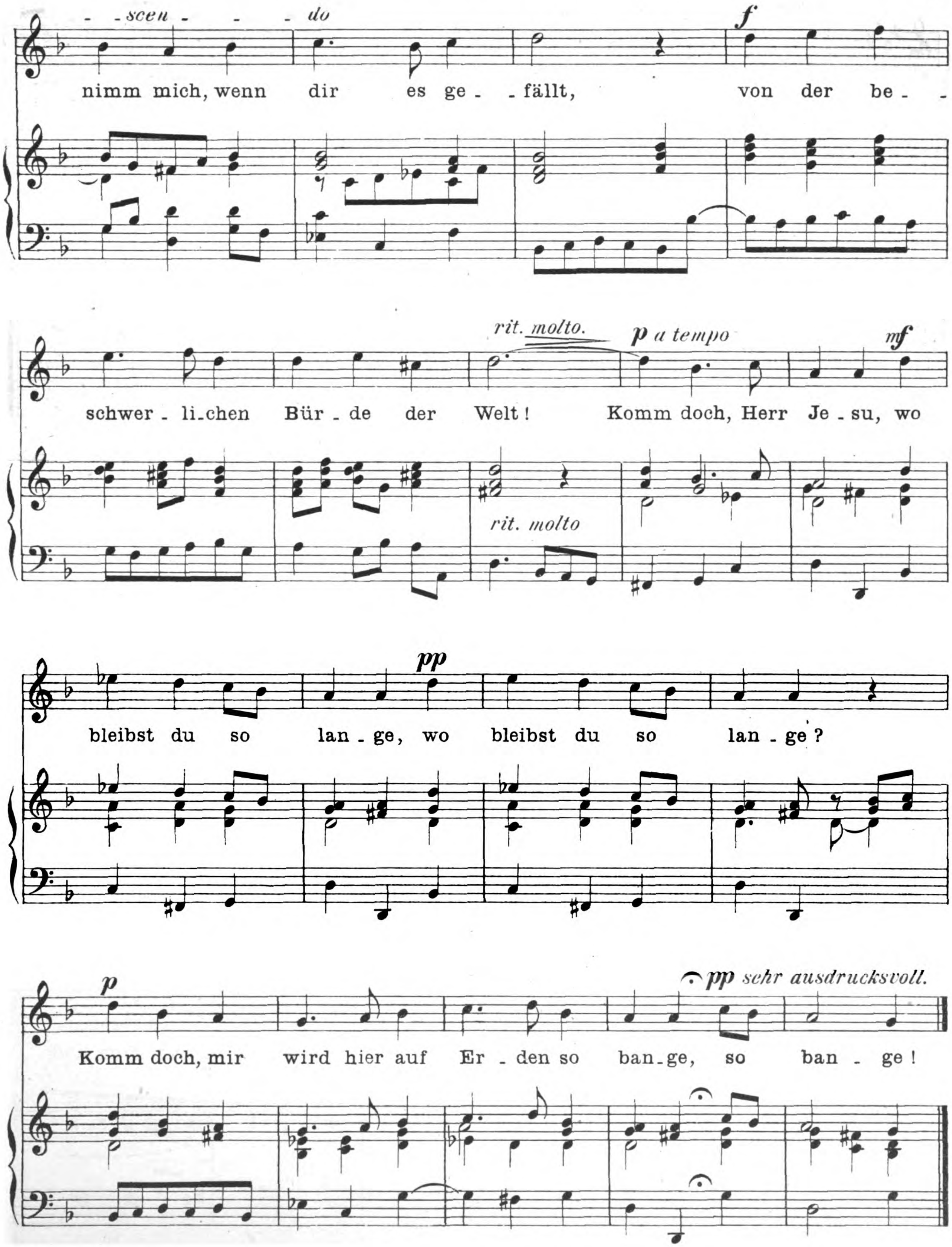






Liebster Herr Jesu.

Etwas bewegt.

Joh. Seb. Bach.
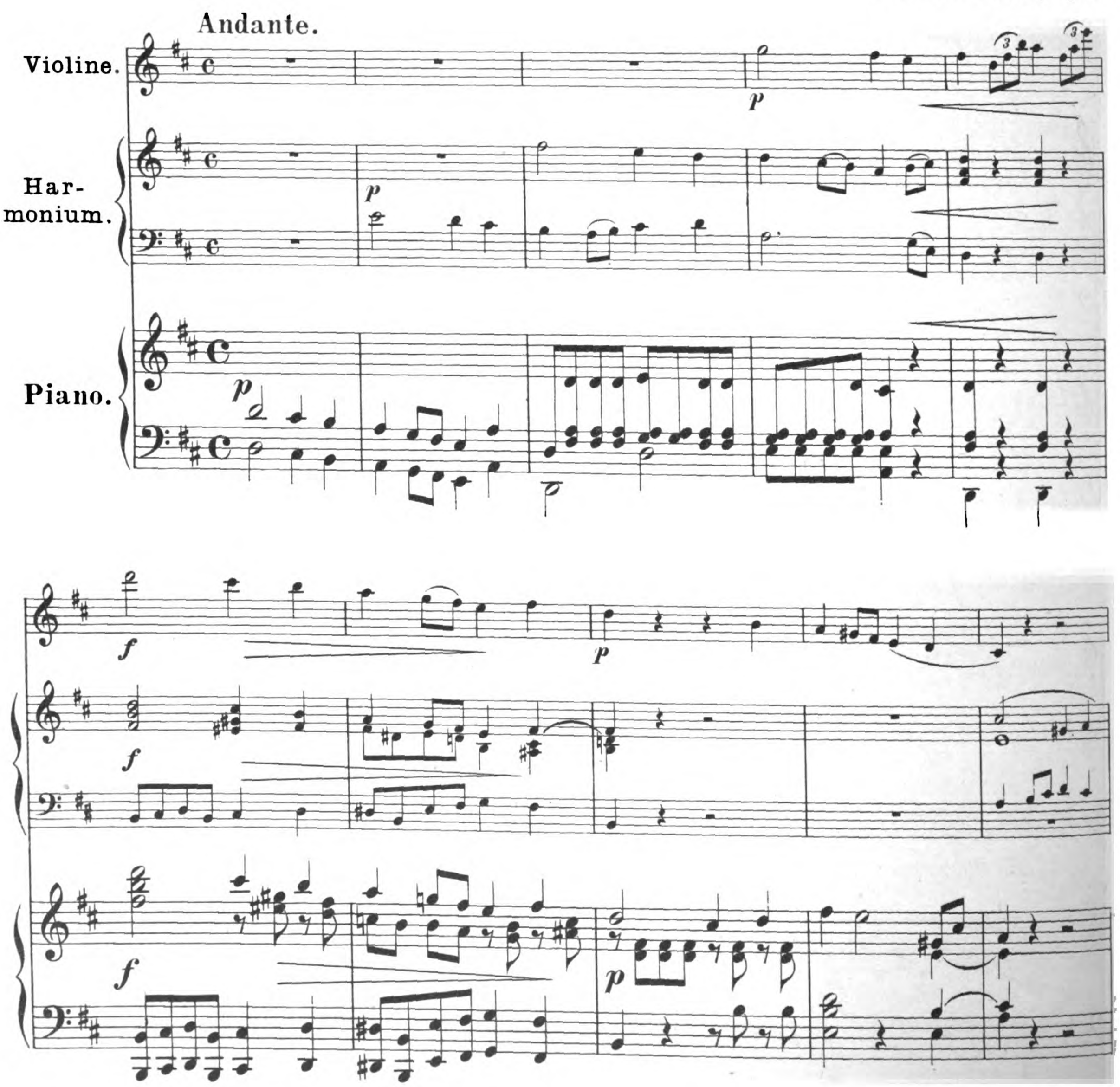





- -scen - - - do
nimm mich, wenn dir es ge - - fällt,
f
von der be -
schwer - li - chen Bür - de der Welt!
rit. molto.
p a tempo
Komm doch, Herr Je - su, wo
mf
rit. molto
bleibst du so lan - ge, wo bleibst du so lan - ge?
pp
p
Komm doch, mir wird hier auf Er - den so ban - ge, so ban - ge!
pp sehr ausdrucksvoll.
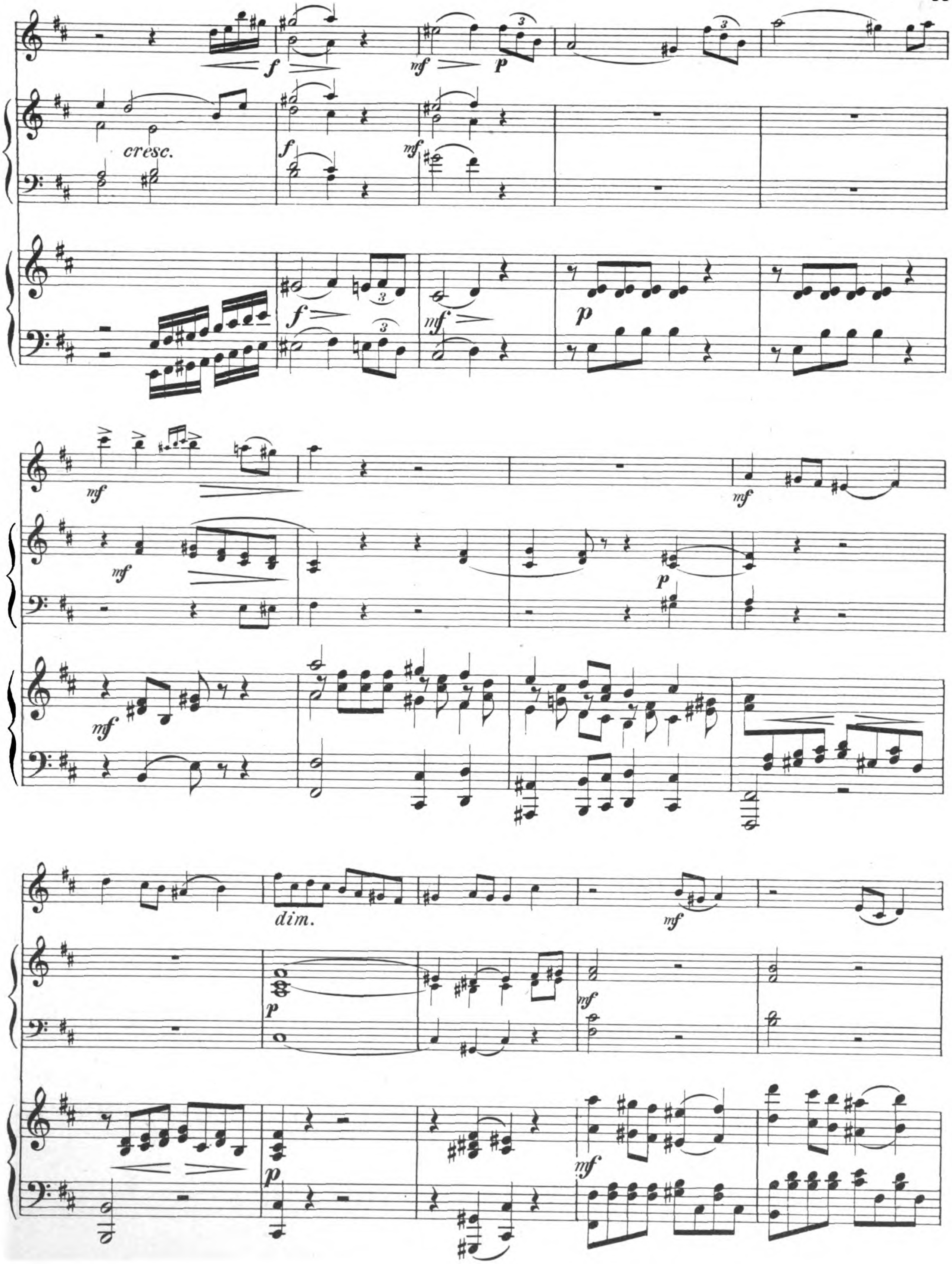
Trio
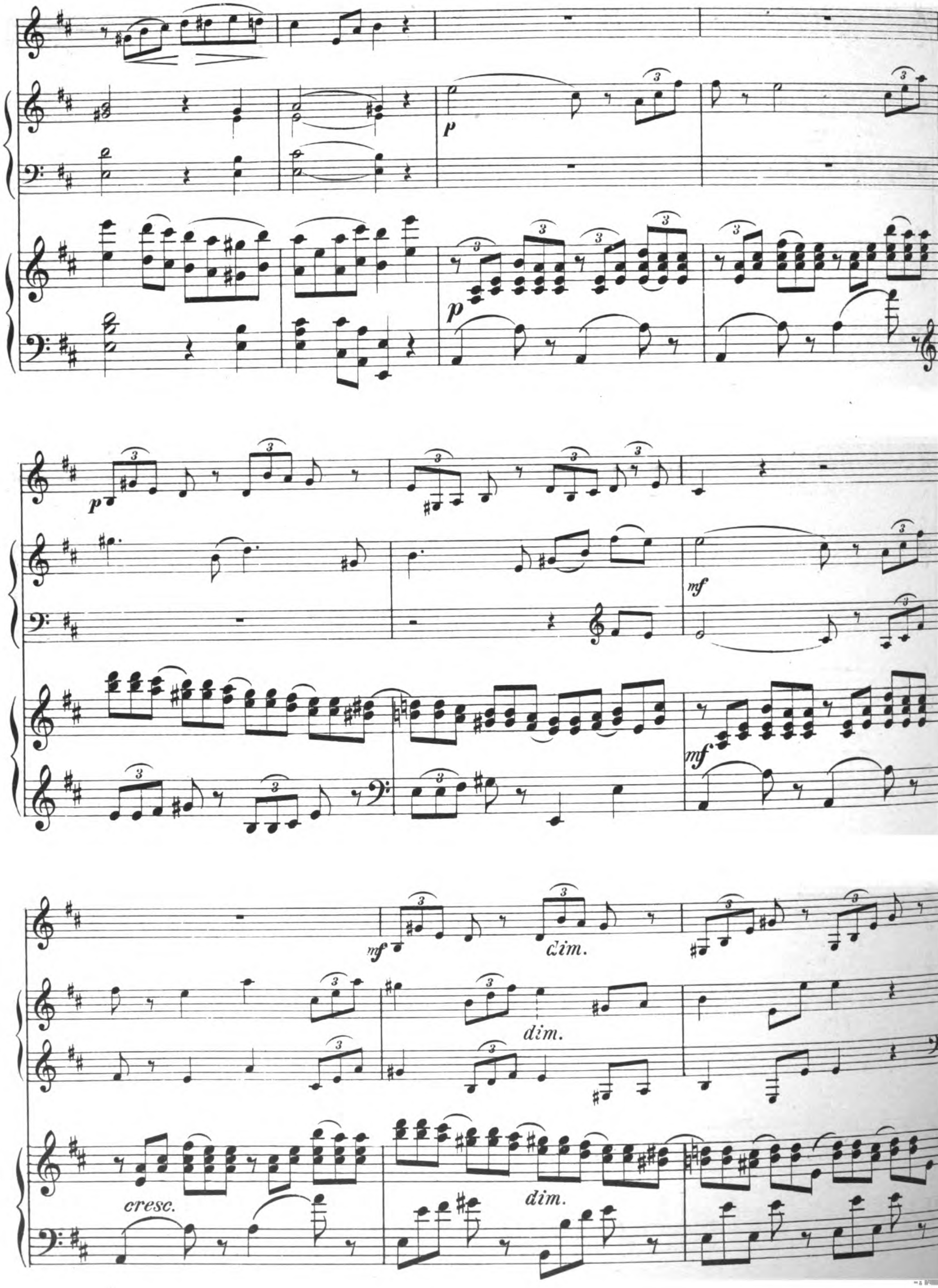
für Violine, Harmonium und Pianoforte.
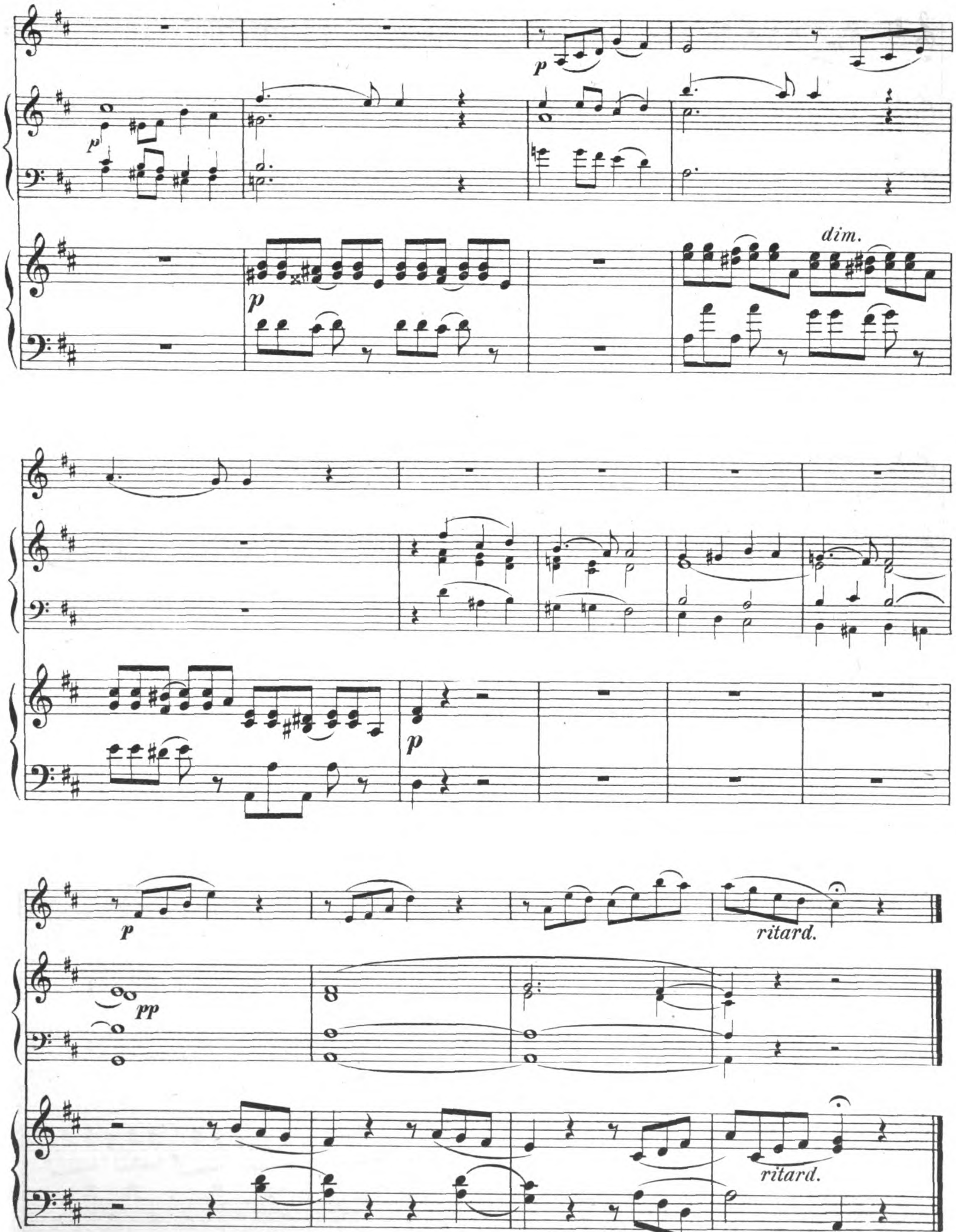
Chr. O. Müller, Op. 14[+)]



+) Op. 14, I. Satz, Langensalza, Hermann Beyer u. Söhne.
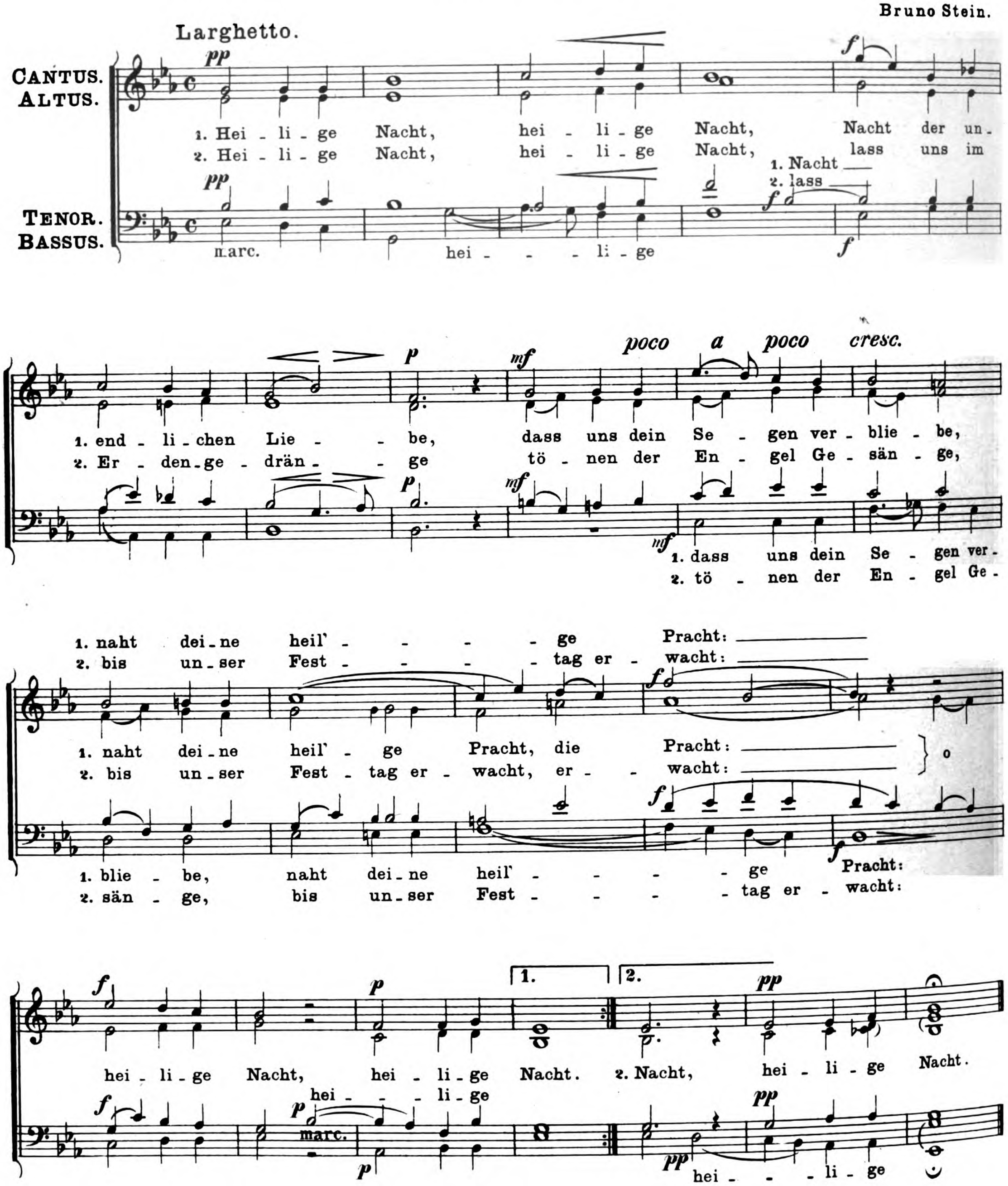

cresc.
dim.


p
p
p
mf
mf
mf
dim.
cresc.
dim.
dim.


p
p
p
dim.
p
p
pp
ritard.
ritard.

Weihnachtslied.

Bruno Stein.
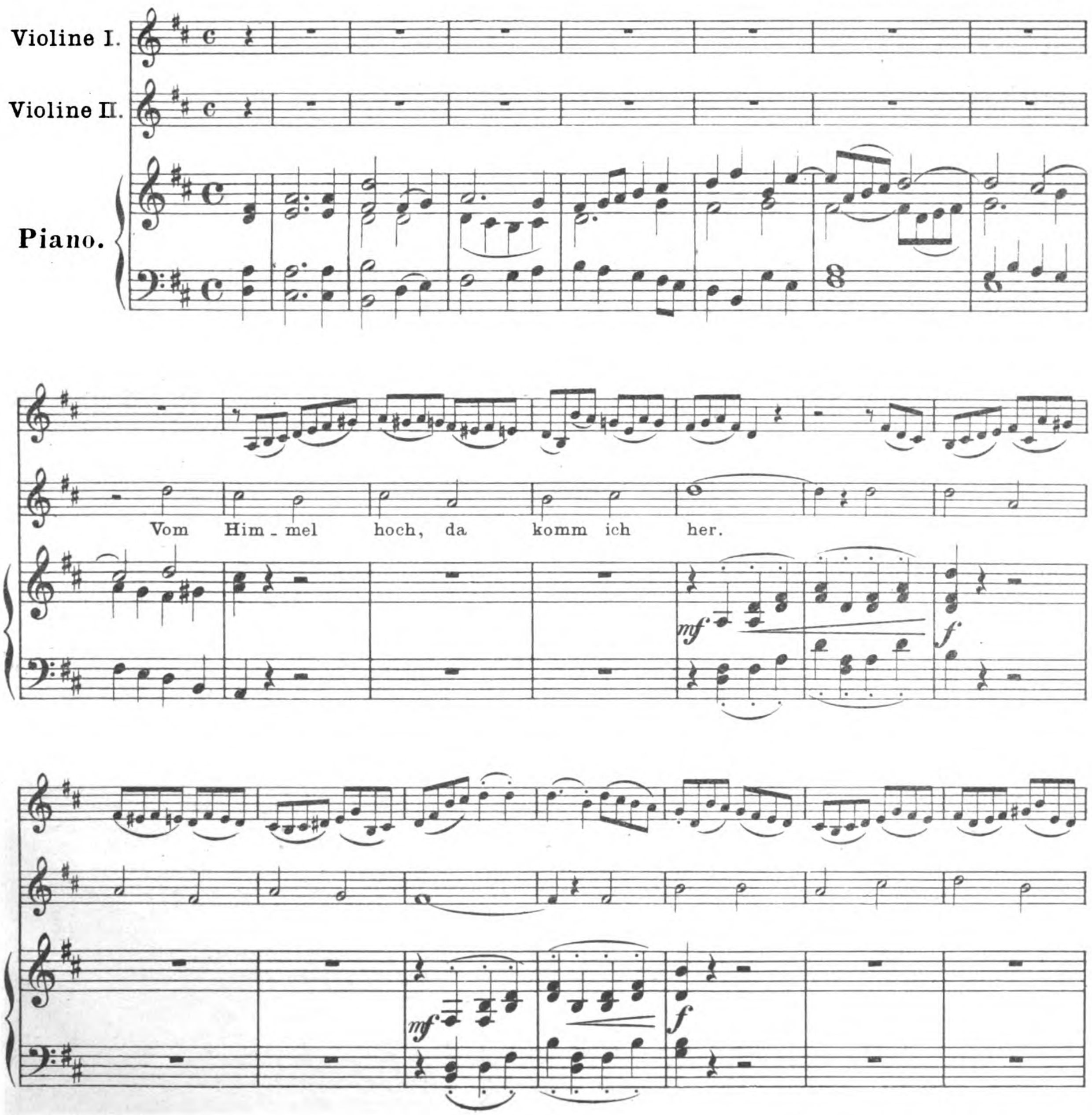


Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
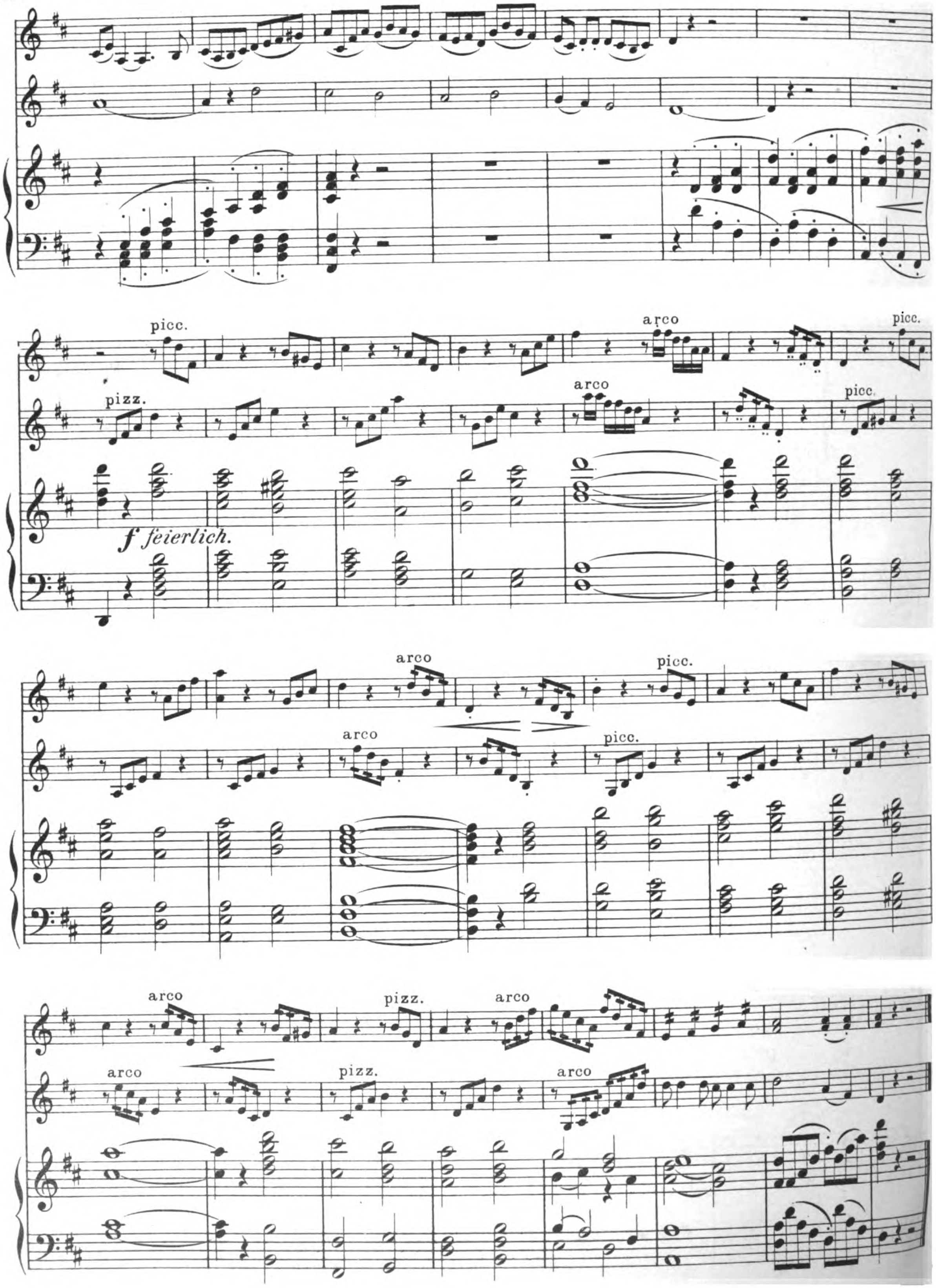
Choral: Vom Himmel hoch.

(*Figurierter Choral.*)

Prof. Albert Tottmann.+)
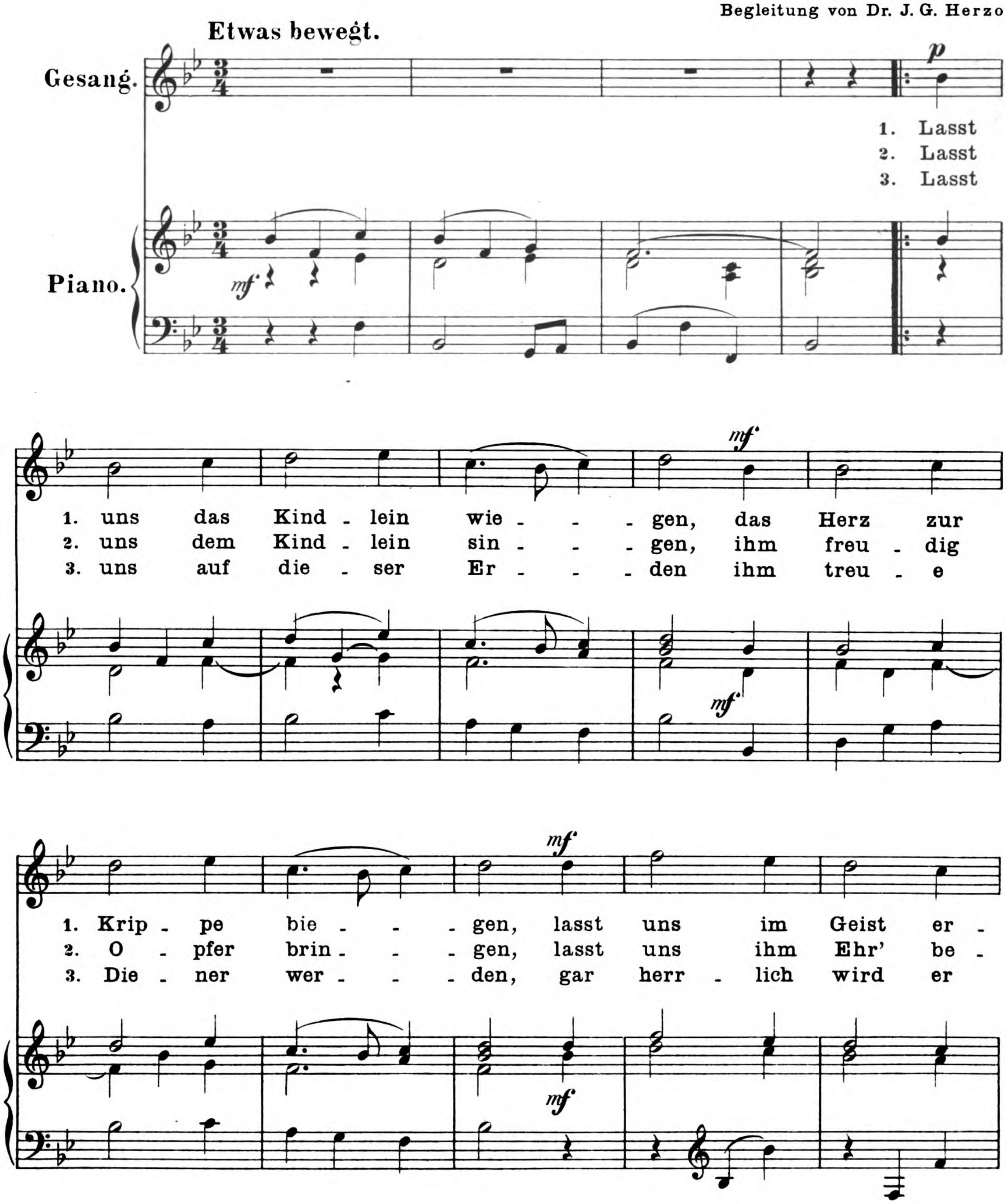


+) Aus Op. 49, Zwölf leichte Stücke für Anfänger im Violinspiel, Langensalza, Hermann Beyer u. Söhne.

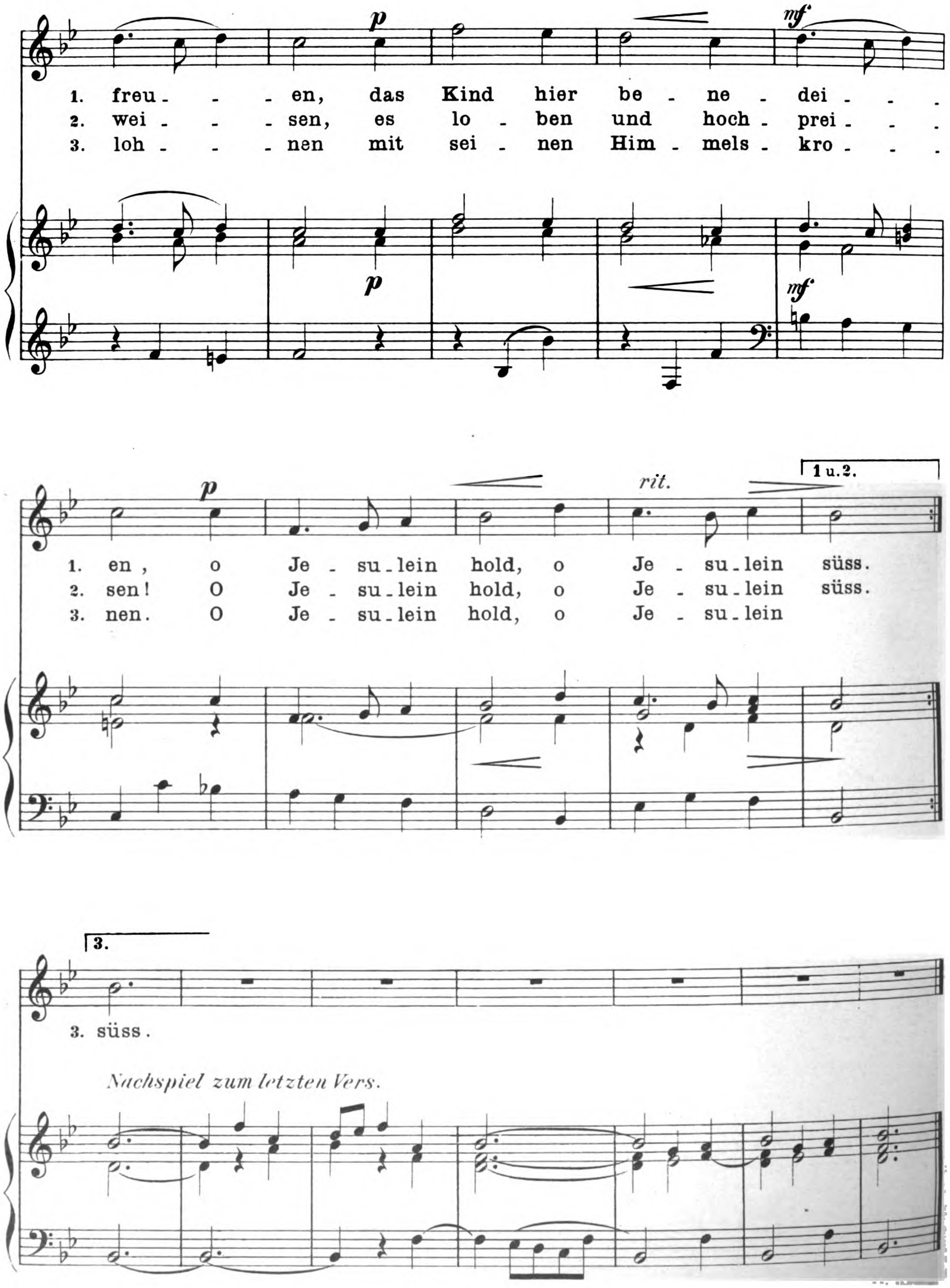

picc.
pizz.
arco
f feierlich.
arco
arco
picc.
arco
picc.
pizz.
arco
arco
pizz.
arco
arco

Weihnachtslied.*)

Melodie: altschlesisch,
Begleitung von Dr. J. G. Herzog.
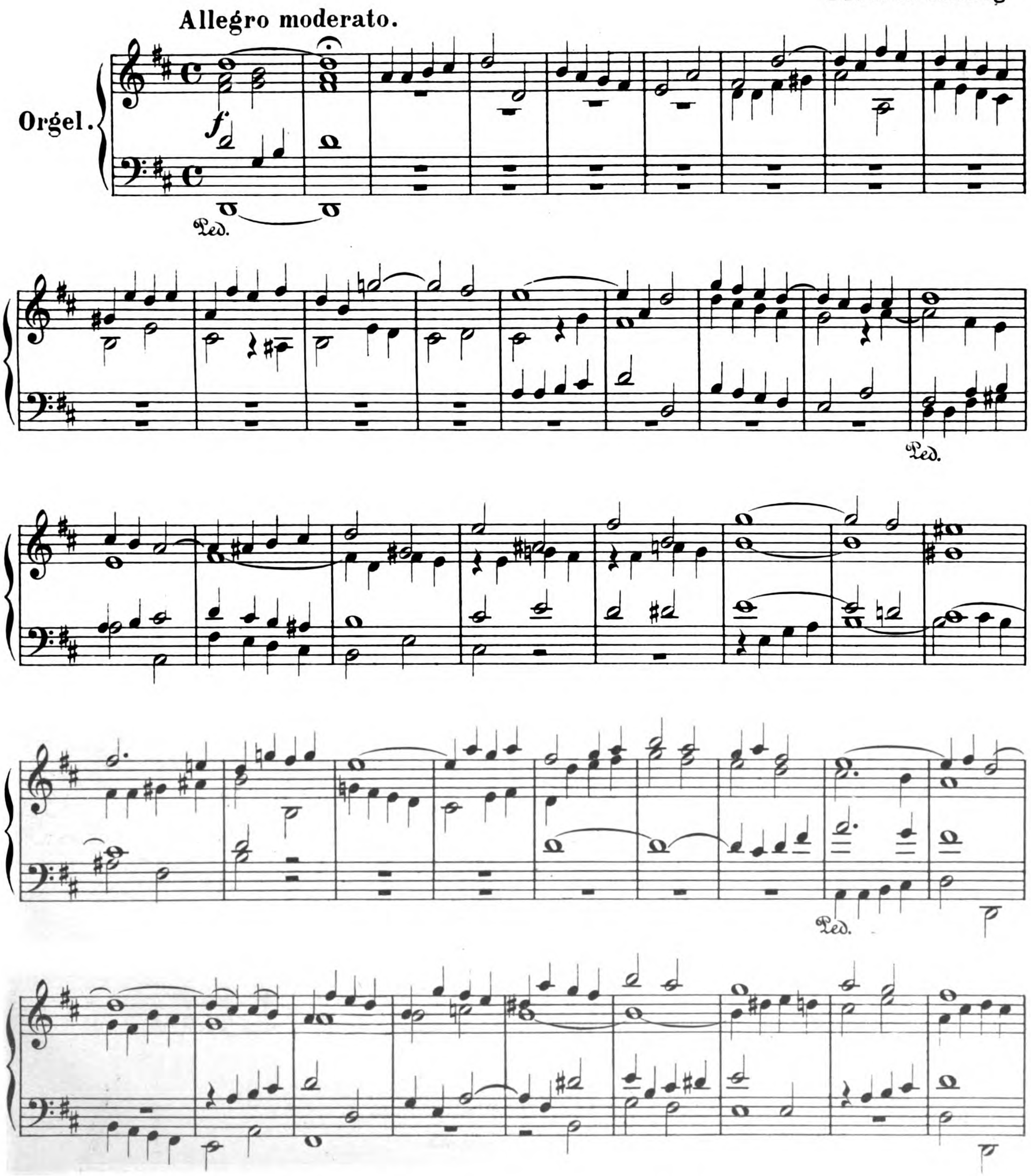


*) Mel. nach einer Aufzeichnung von Prof. Riedel.


p
mf
1. freu - - - en, das Kind hier be - ne - dei - - -
2. wei - - - sen, es lo - ben und hoch - prei - - -
3. loh - - - nen mit sei - nen Him - mels - kro - - -
p
mf
p
rit.
1 u.2.
1. en, o Je - su - lein hold, o Je - su - lein süss.
2. sen! O Je - su - lein hold, o Je - su - lein süss.
3. nen. O Je - su - lein hold, o Je - su - lein
3.
3. süss.
Nachspiel zum letzten Vers.
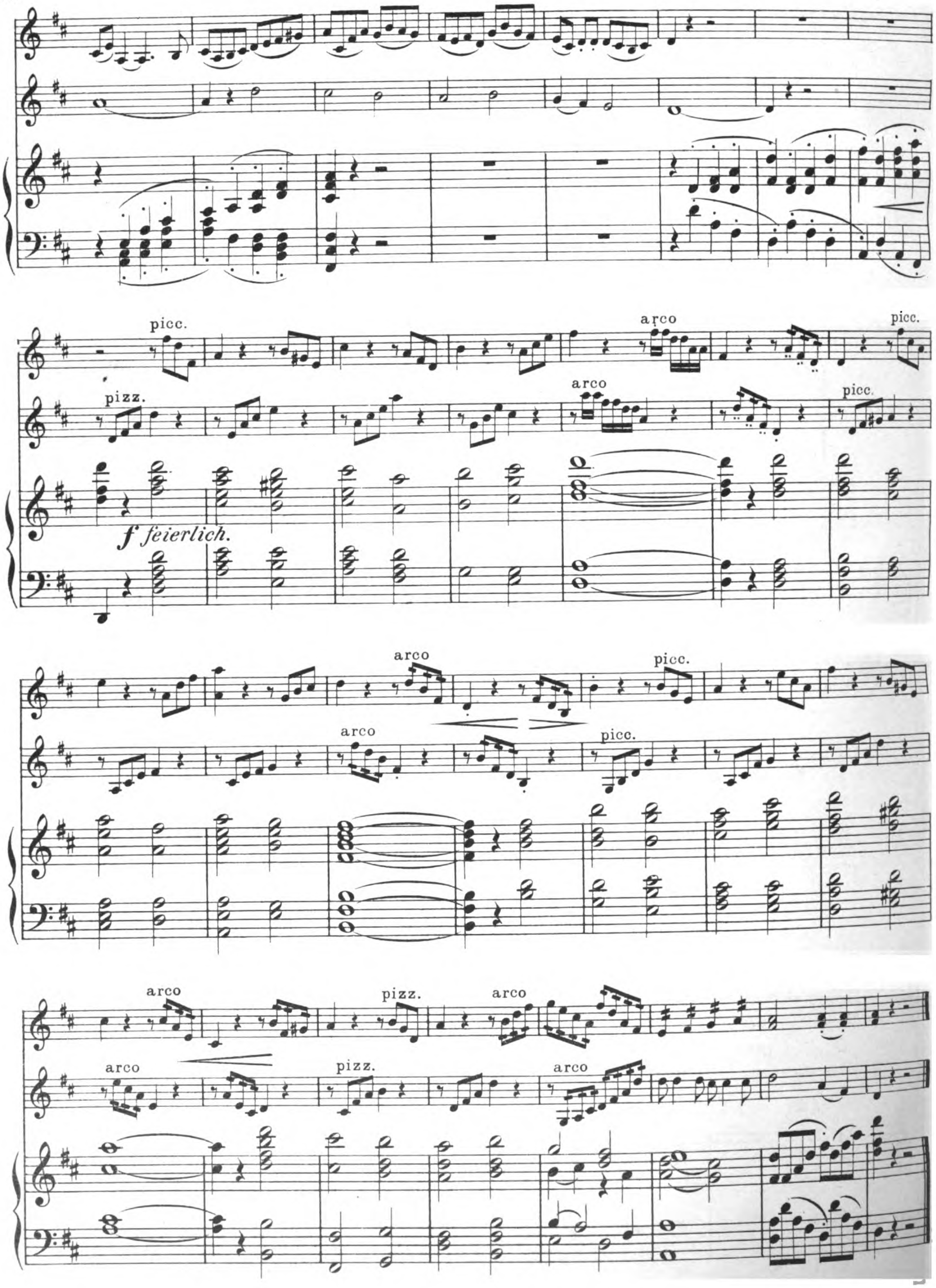
Festpräludium

für Weihnachten.

Dr. J. G. Herzog [+)]
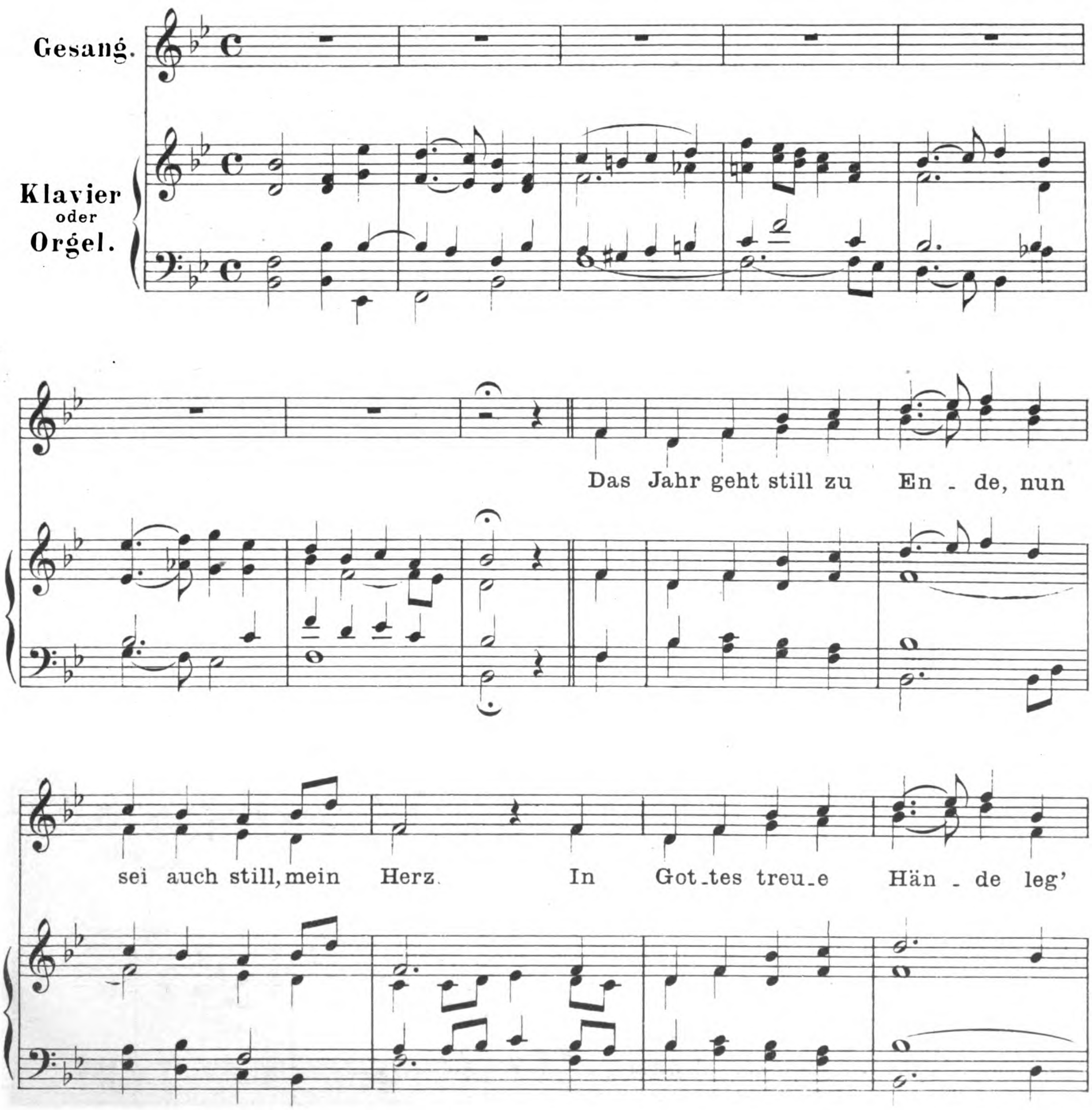


+) Aus 25 Orgelstücke, Op. 72, Verlag von Hermann Beyer u. Söhne, Langensalza.
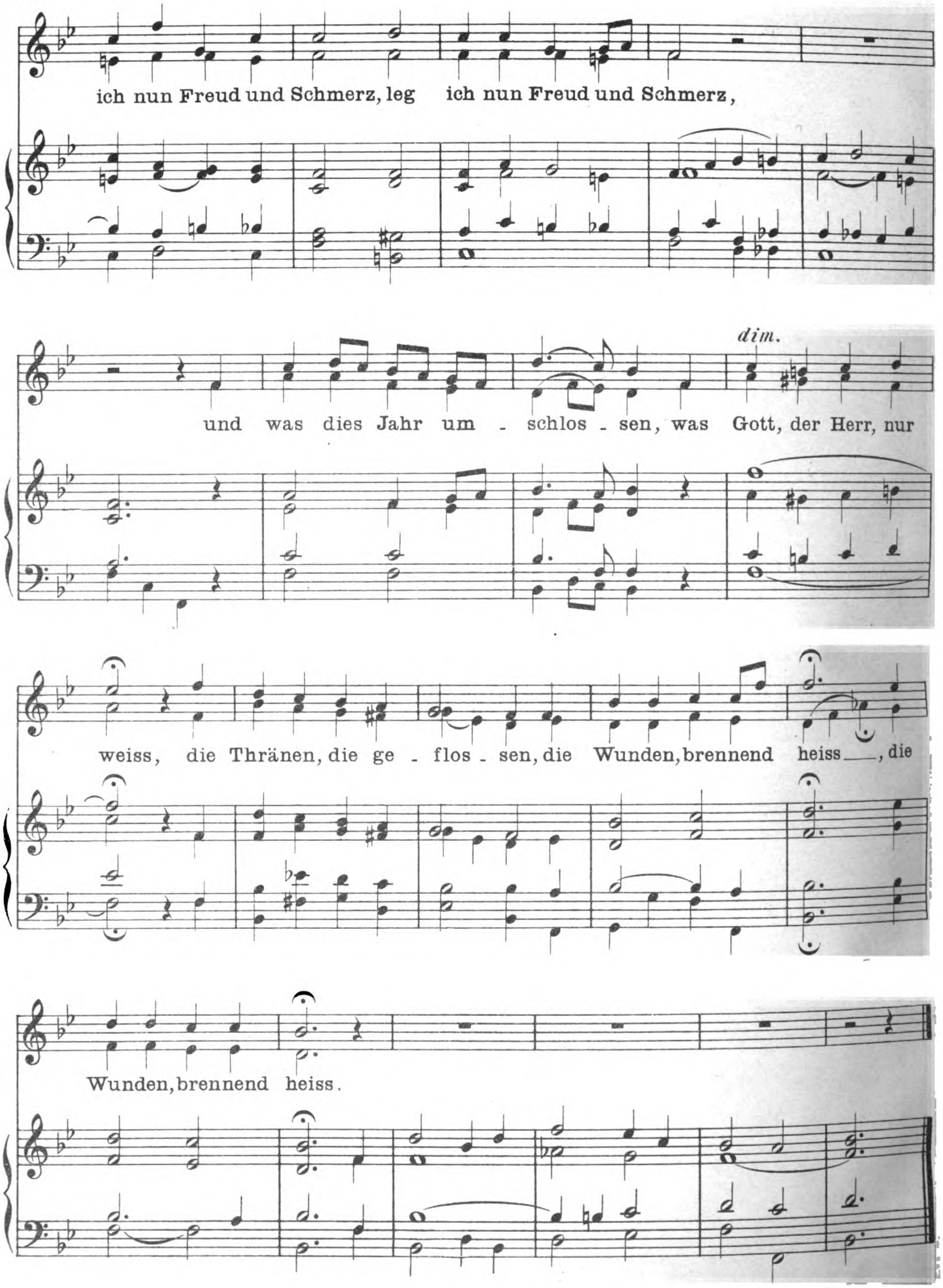

picc.
pizz.
arco
arco
picc.
f feierlich.
arco
arco
picc.
picc.
arco
arco
pizz.
arco
arco
pizz.
arco

Jahresschluss.

(Lied für zwei Chor- oder Einzelstimmen.)

Richard Wagner (Dahlen).




ich nun Freud und Schmerz, leg ich nun Freud und Schmerz,
dim.
und was dies Jahr um - schlos - sen, was Gott, der Herr, nur
weiss, die Thränen, die ge - flos - sen, die Wunden, brennend heiss___, die
Wunden, brennend heiss.